



ENTRE CUERPOS Y PALABRAS:

GÉNERO Y NUEVOS
TERRITORIOS NARRATIVOS

Maria Mascarell García
Editora

Dykinson, S.L.

Adriana Assini

Entre cuerpos y palabras: género y nuevos territorios narrativos

Colección
ESCRITORAS Y ESCRITURAS

Eva María MORENO Lago y CaTERINA DURACCIO
Directoras

Comité científico

Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele de Tesálonica, Grecia*
Antonella Cagnolati, *Istituto di Storia Contemporanea, Ferrara, Italia*
Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia, Italia*
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*
Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Conecticut, USA*
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*
Katjia Torres Calzada, *Universidad de Sevilla*

ENTRE CUERPOS Y PALABRAS: GÉNERO Y NUEVOS TERRITORIOS NARRATIVOS

Maria Mascarell Garcia
Editora

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Los capítulos presentes en este libro
han sido sometidos a evaluación por pares doble ciego

© Maria Mascarell Garcia (editora)

© La autora

© Imagen de portada: Adriana Assini

2025

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-247-7

Maquetación:

Realizada por la autora

ÍNDICE

NUEVAS LETRAS PARA NUEVOS TERRITORIOS MARIA MASCARELL GARCIA	13
NUEVAS MASCULINIDADES Y MATERNIDADES CONTEMPORÁNEAS	
GIACOMO FILIPPO FORESTI, <i>DE PLURIMIS CLARIS SELECTISQUE MULIERIBUS</i> : UN' "OPERA DIVINA" PER LE DONNE COLTE MARIA VARDALÀ	19
LE LODI ENCOMIASTICHE RIVOLTE ALLE DONNE A CONCLUSIONE DEL DISCORSO "DELL'ECCELLENZA DELLA DONNA" DI HERCOLE FILOGENIO SPIROS KOUTRAKIS	27
MATRIMONIOS BOSTONIANOS, RELATOS DE LESBIANAS EN LA ÉPOCA VICTORIANA VANESSA HIDALGO SÁNCHEZ	39
LA CONSTRUCCIÓN DE ROLES Y SU IMPACTO EN LA SOCIEDAD: MASCULINIDADES Y DESIGUALDADES SOCIA- LES EN <i>LA VIGNA DI UVE NERE</i> (1953) DE LIVIA DE STEFANI ALENA HORVATH CORRAL	55
LE DONNE NELL'UNIVERSO LETTERARIO DI ALESSANDRO BARICCO LAURA GONZÁLEZ-YARZA RODRÍGUEZ	71
MASCULINIDADES ENVEJECIDAS Y EN ESPECTRO DE LA EMASCULACIÓN: REDESCUBRIENDO <i>GHOST STORY</i> DE PETER STRAUB A TRAVÉS DEL GÉNERO Y LA VEJEZ MARTA MIQUEL BALDELLOU	85
THE CONCEPT OF <i>DRAG</i> IN MULAN (1998) MARIA DE LA O RUIZ RODRÍGUEZ	101

FEMALE AND QUEER VOICES OF THE VIETNAM WAR IN
OCEAN VUONG'S *ON EARTH WE'RE BRIEFLY GORGEOUS*
(2019)

DANIEL ALCOBENDAS QUINTANA 117

MASCULINIDADES EN DISCUSIÓN: UN ABORDAJE Estra-
tégico y político en contextos educativos

SILVINA BARROSO 129

***PALABRAS Y SILENCIOS: PRENSA Y EPISTOLARIOS
FEMENINOS***

DORA D'ISTRIA EN LA PRENSA DEL SIGLO XIX: IMÁGENES,
ESTILO Y OPINIONES

ADMIRA NUSHI 143

“O FERE, O SASSI, O ORRIDE RUINE”: LA
CORRESPONDENCIA ENTRE SENTIMIENTOS Y
NATURALEZA EN LA POESÍA DE ISABELLA MORRA

MARTINA LÓPEZ 159

ANNA FRANCHI E IL GIORNALISMO DEL PRIMO
NOVECENTO

NICOLETTA ZAMBELLA Y LIDIA DELGADO 173

SCRIVERE PER EMANCIPARE: L'ATTIVITÀ GIORNALISTICA
DI ADA MARCHESINI GOBETTI

ANNA RODELLA 187

LEY DE DIVORCIO Y SUFRAGIO FEMENINO EN LAS
REVISTAS PARA MUJERES DE LA SEGUNDA REPÚBLICA
(1931-1936)

MARÍA RUIZ LÓPEZ 201

LA CORRESPONDENCIA ENTRE LAS MUJERES Y JORGE
ELIÉCER GAITÁN: UNA LECTURA FEMENINA DE LA
VIOLENCIA Y DE LOS DERECHOS DE LA MUJER (1946-1948)

MINERVA CAMPION CANELAS 215

¿ADIÓS A LOS DOBLETES? LA ESTRATEGIA DE LA
ALTERNANCIA DE GÉNERO EN LA PRENSA ALEMANA

GUIOMAR TOPF MONGE 231

***IMÁGENES QUE CUENTAN: EL LENGUAJE VISUAL EN EL
ACTIVISMO DE GÉNERO***

BIZZARRIE MEDIEVALI E IL LINGUAGGIO DEI CORPI FEMMINILI. IL PRIMATO VISIVO ANGELA GIALLONGO	249
LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893 INÉS SERRANO ARNAL	265
LA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA MUJER EN LA VANGUARDIA PICTÓRICA ALEMANA (1909-1927): LA “MUJER-NIÑA”, LA MUJER EXÓTICA Y LA PROSTITUTA- FEMME FATALE LUCIA CASSIRAGA	283
ANÁLISIS DEL DESTINO TRÁGICO DE LAS IMÁGENES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA COMPARACIÓN DE LAS NOVELAS DE LAO SHE WANRUO LUO	301
CUERPOS EN LA PANTALLA: AUTOREPRESENTACIÓN EN EL CINE EXPERIMENTAL FEMENINO FRANCISCO CASADO PÉREZ	315
DONNE E MULTIMEDIA TRA STEREOTIPI ED EMANCIPA- ZIONE CARMELA PIA RESTIVO	331
SER CREATIVAS PROFESIONALES EN UNA SOCIEDAD LÍQUIDA A TRAVÉS DE LAS VOCES DE MUJERES CATERINA SICILIANO	343
ESCRITURAS DE MUJER EN EL PAISAJE LINGÜÍSTICO DE MENDOZA, ARGENTINA. ESTUDIO DE CASO CLAUDIA FERRO	355
OPOSICIONES DE GÉNERO EN EL ORIENTALISMO MUSICAL DE LO ISLÁMICO CARLOTA GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MOLINÍ	371

CUERPOS DISIDENTES: SEXUALIDAD Y GÉNERO

“YO LE TENGO A ESTE OFICIO ODIOS; TÚ MUERES TRAS ELLO”: SER PROSTITUTA SIN QUERER O QUERIÉNDOLO EN *LA CELESTINA*

GLADYS LIZABE 383

“SIAMO LE NIPOTI DELLE STREGHE CHE NON SIETE RIUSCITI A BRUCIARE”: LA FIGURA DELLA STREGA NELLA LETTERATURA, DA DEMONE A RINASCITA

CHIARA PETRA CANU 399

APOCALISSI ROSSO SANGUE: LA VENDETTA DELLE FIGLIE DI MEDUSA

CRISTINA CARDIA 413

IL PESO DELLE VIRTÙ SESSUALI: LA SIGNORA WANDA NE *IL GIUDIZIO DELLA SERA*

CARLA TIRENDI 427

LA PIANISTA DE ELFREIDE JELINEK: CUERPO E IDENTIDAD

MARÍA MAGDALENA HERADES RUIZ 437

HIJIDAD FEMENINA, PATERNIDAD CONFLICTIVA Y MATERNIDAD. UNA MIRADA EN *MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN* (2023) DE EIDER RODRÍGUEZ

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ 451

HISTORIAS DEL GÉNERO: MUJERES EN LA LITERATURA Y LA MEMORIA

DE JUANA, REINA DE CASTILLA, A JUANA, ARCHIDUQUESA DE AUSTRIA. FIGURAS FEMENINAS EN LA VIDA Y LA ACCIÓN DEL GOBIERNO DE CARLOS V

CARLOS JESÚS SOSA RUBIO 467

GIOVANNA D'AUSTRIA, INSTRUMENTO DEL PODER MAS-
CULINO

ISABEL MARTÍN CARBONELL 483

DE LA EDUCACIÓN PROPIA A LA SALVAGUARDA DE LOS SABERES: EL ROL DE LAS MUJERES INDÍGENAS MISAK

NELSON FABIAN PORRAS GUEVARA 493

VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA LITERATURA DEL SIGLO
XIX. DE LA ALABANZA A LA CONDENA

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN Y

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

505

VIOLENCIA Y MUJER MIGRANTE EN LA MIGRALITE-
RATURA DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

RAFAEL OLIVER MIRANDA

515

LA RELATIVIDAD DE LA REALIDAD: UN RETRATO DE
SILVIA LABAYRU POR LEILA GUERRIERO

ROCÍO ALTINIER

527

NUEVAS LETRAS PARA NUEVOS TERRITORIOS

Maria MASCARELL GARCIA

La colectividad se ha convertido en esencial en nuestros tiempos, las redes de amistad, de trabajo, de afectos nos unen a *las otras*, sin las cuales nuestra vida es mucho más limitada. Ya en 1405 Christine de Pizan se acompaña de tres damas para su periplo en la construcción de su ciudad, y así lo seguimos haciendo nosotras. En nuestro caso, casi seis siglos más tarde, nos acompañamos unas a otras en la exploración de nuevos campos de estudio y en la construcción de una ciudad-sociedad más igualitaria, que no interponga una línea divisora entre el *ser* y el *estar* de cada una de las personas que en ella habitamos.

No son estos territorios de estudio novedosos por su reciente aparición, sino por cómo se están abordando y desarrollando actualmente sus investigaciones. La redacción, la lectura y la difusión de obras que se proponen como principal objetivo contribuir a la reformulación de las desigualdades es fundamental. El compromiso con una comunidad mucho más feminista se observa en volúmenes como el que aquí presentamos, *Entre cuerpos y palabras: género y nuevos territorios narrativos*, que reúne un conjunto de trabajos que exploran las múltiples intersecciones entre el género, la identidad y la representación en diversos contextos históricos, literarios y mediáticos. A través de un enfoque interdisciplinario y de los estudios de género, esta colección de ensayos ofrece un análisis de las narrativas de género desde perspectivas que van desde la literatura y el cine hasta la prensa, la correspondencia y las artes visuales.

El volumen se estructura en cinco grandes ejes temáticos que abordan aspectos esenciales en la construcción de los discursos sobre género y sexualidad. El primero de ellos, *Nuevas masculinidades y maternidades contemporáneas* reúne estudios que interrogan las configuraciones de la masculinidad, como se observa en obras como la de Hercole Filogenio o Livia de Stefani, y los modelos de maternidad a partir de textos literarios y audiovisuales. Entre otros temas, se analizan las masculinidades envejecidas en la obra de Peter Straub, las narrativas lésbicas en

la época victoriana y las representaciones femeninas en la literatura de Alessandro Baricco, estudios que problematizan los cánones tradicionales de género y proponen lecturas que desafían los discursos hegemónicos sobre la identidad.

Palabras y silencios: prensa y epistolarios femeninos es una sección en la que se examinan las voces de mujeres en el periodismo y la correspondencia como espacios de resistencia y producción de conocimiento. A través del análisis de figuras como Dora d'Istria, Ada Marchesini Gobetti o Anna Franchi, estos artículos ponen en evidencia cómo la escritura epistolar y periodística ha servido como plataforma para la reivindicación de derechos y espacios, de la transformación social.

En tercer lugar, *Imágenes que cuentan: el lenguaje visual en el activismo de género* se enfoca en la dimensión icónica y performativa de las representaciones de género. Desde el análisis del cine experimental femenino hasta la participación de artistas españolas en la Exposición Universal de Chicago de 1893, esta sección destaca la importancia del lenguaje visual en la configuración de discursos emancipadores y en la resignificación de los cuerpos en la esfera pública.

Por su parte, *Cuerpos disidentes: sexualidad y género* explora cómo las identidades queer y las subjetividades marginales han sido representadas en distintos discursos y soportes. Se abordan, entre otros temas, la relectura del concepto de “drag” en el *film* *Mulan* (1998), la construcción de la identidad en *La pianista* de Elfriede Jelinek o la reivindicación de la figura de la bruja en la literatura feminista contemporánea. Esta sección pone en tensión los límites entre normatividad y disidencia, visibilizando la agencia de cuerpos y subjetividades tradicionalmente excluidos.

Por último, en *Historias del género: mujeres en la literatura y la memoria*, se analizan las formas en que las mujeres han sido representadas en los relatos históricos y literarios, así como su papel en la transmisión de la memoria colectiva. Desde el estudio de figuras como Juana de Castilla o Giovanna d'Austria hasta la denuncia de la violencia de género en la literatura del siglo XIX o la preservación de una memoria en femenino como bien hacen las mujeres Misak, esta sección evidencia la necesidad de revisar los relatos canónicos y reivindicar la presencia de las mujeres en la historia cultural y política.

A través de este conjunto de estudios, *Entre cuerpos y palabras* busca contribuir a la reflexión sobre los modos en que el género se construye, se negocia y se transforma en los diferentes discursos que conforman nuestra memoria cultural. En un momento de intensas transformaciones sociales, este monográfico intenta ofrecer un espacio de análisis y diálogo que invita a pensar críticamente sobre los nuevos territorios narrativos donde se inscriben las experiencias del género en la contemporaneidad. En definitiva, este volumen no solo pretende aportar nuevas lecturas sobre el pasado y el presente, como señala Adrienne Rich (1975¹), en una especie de *re-visión*, sino también abrir nuevos caminos para futuras investigaciones que continúen problematizando y enriqueciendo el debate en torno a los territorios narrativos del género en sus múltiples manifestaciones.

¹ *Adrienne Rich's Poetry* (1975), edición de Bárbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi.

**NUEVAS
MASCULINIDADES
Y MATERNIDADES
CONTEMPORÁNEAS**

GIACOMO FILIPPO FORESTI, *DE PLURIMIS
CLARIS SELECTISQUE MULIERIBUS*: UN'
“OPERA DIVINA” PER LE DONNE COLTE

GIACOMO FILIPPO FORESTI, *DE PLURIMIS
CLARIS SELECTISQUE MULIERIBUS*: A “DIVINE
WORK” FOR THE LEARNED WOMEN

Maria VARDALÀ
Università ‘Aristotele’ di Salonicco

Riassunto

Il *De plurimis clarisque selectisque mulieribus* di Giacomo Filippo Foresti è un’opera di gran valore. Si tratta di una raccolta di biografie femminili di donne cristiane e pagane, che prende in esame alcune figure femminili importanti del suo tempo che lasciarono il loro segno nel mondo letterario. L’opera servì come una delle principali fonti bibliografiche per le ricerche successive, siccome da essa trassero le loro idee quasi tutti gli scrittori dell’epoca che commentavano particolari opere sul sapere femminile oppure componevano la storia della letteratura rinascimentale italiana.

Parole chiave: Giacomo Filippo Foresti, donne, profili femminili

Abstract

The *De plurimis clarisque selectisque mulieribus* of Giacomo Filippo Foresti is a work of significant value. It is a compilation of female biographies of Christian or pagan women and it examines some important female figures of his own time who have left their mark on the literary world. The work has served as one of the principal bibliographical sources for subsequent research, as almost all writers of the time who both commented on particular works about female knowledge and composed the history of Renaissance literature drew their ideas from this collection.

Keywords: Giacomo Filippo Foresti, women, female profiles

1. INTRODUZIONE

Giacomo Filippo Foresti, conosciuto anche come Giacomo Filippo da Bergamo, nacque nel 1434 a Solto, una città nei pressi di Bergamo, da una famiglia di alta borghesia. Nel 1451 si unì all'ordine degli eremitani di Sant'Agostino e decise di dedicare tutta la sua vita agli studi letterari, come è affermato dal *prologus* dell'opera esaminata. È noto per aver composto importanti opere a stampa che furono fra i primi libri così diffusi: la sua storia generale del mondo intitolata *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi usque ad annum 1482*, la sua raccolta sulle donne illustri intitolata *De plurimis claris selectisque mulieribus* ed il suo manuale per confessori, intitolato *Confessionale seu interrogatorium*; da tutta la sua produzione scritta si può dedurre anche alcuni importanti fatti della sua vita che contribuiscono alla formazione del suo ritratto letterario. La data della sua morte fu probabilmente il 15 giugno 1520¹.

L'opera *De plurimis claris selectisque mulieribus*, scritta a Ferrara nel 1497, appare come un aggiornamento di quella di Boccaccio *De mulieribus claris* (1361-1362) e, come tutti gli altri lavori di Foresti, costituì una grande fonte di ispirazione per le pubblicazioni che vennero dopo ed erano legate con questa tematica letteraria. Il titolo completo così come appare nella prima pagina del libro è *De plurimis claris selectisque mulieribus, opus prope divinu[m] novissime congestum* (Foresti, 1497: 6).

Quest'opera "prope divina" è una raccolta di profili femminili che offre un'immagine di donne famose di ogni tempo e, come si viene a sapere dalla dedica che introduce il prologo, il libro è dedicato a Beatrice d'Aragona, la quale fu la regina d'Ungheria dal 1475 al 1490 (Foresti, 1497: 8). Foresti loda la regina per il suo spirito liberale e la sua abilità di portare avanti la virtù del comportamento civile per i suoi sudditi. In più, nel prologo esprime il desiderio che la sua opera si diffonda nella società della corte ferrarese, poiché percepiva la città di Ferrara come un grande centro intellettuale dove anche le donne potenti potevano elevarsi oltre il loro ruolo tradizionale. Ciò, tuttavia, sembra essere in qualche modo controverso con il contenuto del suo

¹ DBI, "Foresti, Giacomo Filippo".

lavoro e con il suo obbiettivo di fornire modelli femminili di comportamento particolari e stereotipati per le donne. Questo sforzo può essere visto come un tentativo di sostenere il lavoro impegnativo della regina nell'esercizio del potere politico.

2. IL CONTENUTO DELL'OPERA

L'opera di Giacomo Filippo Foresti include un numero molto significativo di biografie femminili (per la precisione, se ne trovano centottanta sei) e il suo obiettivo principale potrebbe essere stato quello di riformulare il modello di Boccaccio e aggiungere figure femminili del suo tempo. Tuttavia, secondo Stephen Kolsky, "la ragione non dichiarata era che desiderava utilizzare il materiale storico per confermare i tradizionali stereotipi femminili e la subordinazione femminile" (Kolsky, 2005: 119)², dato che sottolinea tutti quei valori tradizionali che le donne dovrebbero accettare e adottare nella loro vita. Per questo motivo, si avvale di figure femminili esemplari, cristiane o pagane, per introdurre questo percorso che lui stesso ritiene come ideale da essere seguito dalle donne. Per di più, Kolsky si riferisce ad una seconda fonte di ispirazione per Foresti, oltre a Boccaccio, la quale è l'opera di Giovanni Sabadino degli Arienti intitolata *Gynevera de le clare donne* (Kolsky, 2005: 119). Si tratta di una raccolta manoscritta contenente trentuno biografie femminili, finita all'inizio del 1492, la quale mirava a difendere, e persino normalizzare, l'esercizio dell'autorità politica che facevano parte dell'élite di epoca.

In aggiunta, la *De plurimis* è divisa in due parti distinte. La prima metà include le biografie femminili, la maggior parte delle quali sono disegnate da Boccaccio. La seconda metà include numerosi esempi di diverse figure femminili, la maggior parte delle quali mantenevano un rapporto particolare con il cristianesimo.

Cosa rende questo lavoro così degno di essere letto? Come succede con molti lavori di questo tipo, il *De plurimis* rispecchia i valori e la percezione dell'autore sulla qualità del "buono" e del

² La traduzione del brano in italiano e tutte le citazioni riportate sono state fatte dalla redattrice dell'articolo presente.

“cattivo” nelle donne. Scrive quindi la sua opera per ragioni didattiche; il libro si avvale di un insieme di donne cristiane e pagane per offrire consigli moralistici alle lettrici a cui si è rivolto. La presentazione di tutte quelle biografie da Foresti inizia con la Vergine Maria, da lui considerata il più grande esempio, un modello sempre esistente per tutte le donne di tutti i tempi. Maria rappresenta l’obiettivo finale e unico che ogni donna dovrebbe cercare di raggiungere. I capitoli successivi presentano alcuni modelli femminili pagani o cristiani superiori come quelli di Eva e Sara, di Semiramis e Minerva. Tuttavia, l’intenzione dello scrittore sembra essere quella di presentare una cronaca – sul modello delle cronografie bizantine – per mezzo della quale sarà possibile studiare le donne in tutti i periodi e luoghi; da questa analisi avrebbe formato il tipo ideale e unico di donna.

Come si rende ovvio dalla lettura dell’opera, Foresti, in linea di massima, plagia il *De mulieribus claris* di Boccaccio limitandosi ad aggiungere solo quegli esempi principalmente cristiani che ritiene influenti e degni di essere seguiti nella vita di una femmina. Volendo però presentare un punto di vista più rigido su come dovrebbero comportarsi loro, lo scrittore tende a riscrivere alcune parti di Boccaccio e alla fine a sminuire l’eventualità che le donne hanno nell’esercitare il potere, poiché, secondo lui, hanno bisogno di seguire gli esempi cristiani delle donne martiri e sante e aderire al loro cammino di vita (Foresti, 1497: Aii).

Oltre a tutte quelle figure femminili famosissime, Foresti aggiunge le biografie di alcune donne del suo tempo come Angela e Isotta Nogarola, e della sorella di Isotta, Ginevra, ossia di tre nobili donne veronesi, che furono molto lodate dai loro contemporanei per la loro erudizione. Lo scrittore le considera un grande esempio a tutte le donne per merito della loro castità, la loro diligenza e il loro amore per lo studio. Tutte e tre, specialmente Angela e Isotta, hanno prodotto grandi opere che potrebbero offrire una guida significativa ad altre donne. Inoltre, il curatore delle opere dei Nogarola, Eugene Abel, inizia la sua introduzione presentando i riferimenti di Foresti alle tre donne, sottolineando l’importanza dell’informazione che il *De plurimis* ha da offrire. Le biografie di Foresti sono state piuttosto illuminanti per il lavoro di Abel, per cui è naturale che lodi lo

sforzo dell'autore di Bergamo.

Per quando riguarda Angela Nogarola, Foresti scrive:

Angela Nogarola, nativa di Verona, fu donna molto dotta nell'epoca in cui Pio, secondo pontefice romano di questo nome, presiedeva la cattedra di Pietro, ed a Verona, sua città natale, città illustre, e altre città della Gallia Cisalpina, si tenne la grande gloria delle sue virtù e dell'arte poetica ed oratoria, ed era considerata la più illustre e famosa delle donne. [...] Il suo discorso era sempre il più dolce e il più bello, ricco di esempi ed altamente gradito agli ascoltatori. Le lettere divine piacquero molto a questa donna, e molto spesso le componeva in versi con cui componeva ogni genere di poesia, cosa che infatti si poteva vedere più mirabilmente in una donna. [...] Alle quali virtù e grazie aggiunse anche, che per tutta la sua vita mantenne sempre sicura ed inviolata la benevolenza del marito fino alla fine della sua vita vivendo sempre con la massima devozione (Abel, 1886: 392-394).

Questa breve descrizione delle sue qualità indica che Foresti considerava Angela Nogarola un esempio di molte virtù e degna di essere annoverata tra tutte quelle donne che in precedenza furono adornate di tanti elogi da grandi uomini.

Segue la biografia di Ginevra Nogarola, sposata allora con il nobiluomo Brunoro Gambara. Su questa donna, dopo aver fatto una descrizione della famiglia di origine, Foresti scrive che in lei:

prevaleva anche una certa incredibile destrezza con tutti e una singolare leggerezza di modi in ogni gesto. Coltivata, innanzitutto, e tutto ciò la onorava moltissimo. [...] Eccelleva in essa, tra gli altri, anche nella principale disciplina della buona letteratura, istituita dagli uomini più dotti ed eloquenti in maniera eccellentissima, per cui in ogni genere di letteratura suscitò di sé la massima opinione tra tutti. [...] Alla sua morte innumerevoli persone piansero, come se avessero versato lacrime su un genitore. E fu onorata dal suo popolo con magnifici funerali per la dignità e lo splendore, come meritava una donna d'onore (Abel, 1886: 395-399).

Foresti, proseguendo con la sua opera, aggiunge la seguente descrizione della celebre nipote di Angela, la famosa scrittrice umanista Isotta Nogarola:

Infatti questa donna, guidata dall'amore per la sua verginità, desiderava essere completamente estranea al matrimonio coniugale, sebbene venisse incessantemente sollecitata dalla maggior parte degli uomini importanti della sua epoca a sposarla. Ma non potete mai essere dissuasa da questo lodevole proposito da nessuno dei suoi genitori, parenti o amici e, affinché tutte le preoccupazioni e l'ozio del matrimonio (che non mi sembra che esista qualcosa di più distruttivo) potessero esserle tenuti lontane, si dedicò assolutamente allo studio della letteratura. [...] illuminava con somma dolcezza e grazia in ogni momento della sua vita, non solo coloro che la conoscevano, ma anche coloro dai quali non era mai stata vista. La fama e il nome delle migliori virtù in questa giovane erano così grandi e così potenti. E alla fine Isotta, la vergine più colta, raggiunse la fine della sua vita compiuta appieno e fu ricolma di quasi ogni lode (Abel, 1886: 400-404).

Rimane senza dubbio che le tre donne non potrebbero essere meglio descritte e questo breve curriculum delle loro vite non avrebbe potuto servire meglio all'obiettivo dell'editore Abel, quello di riunire in un'unica opera l'intero lavoro delle Nogarola.

3. CONCLUSIONE

Nonostante Foresti si sia appropriato di gran parte delle sue fonti (come è stato menzionato nell'introduzione), è riuscito comunque ad aprire una nuova strada per quanto riguardava il modo in cui veniva concepita la posizione della donna nella società contemporanea. La *De plurimis* sembra essere stata una raccolta contenente biografie di donne sante e narrazioni popolari ma è addirittura una ferma dichiarazione che lo scrittore consapevolmente pone al suo obiettivo di approfondire nella questione che riguarda le donne. Per lui, la femmina colta, proveniente da una famiglia dell'alta borghesia, che lascia indietro un'opera molto significativa, sia letteraria che sociale, che è anche una donna vergine, ossia pura nel corpo e nell'anima, è quella che è in grado di guidare adeguatamente le sue concittadine nel loro viaggio verso una vita onorata e sempre lodata dall'intera società entro cui vive.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI). Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997. <https://www.treccani.it/>
- FORESTI, Giacomo Filippo (1497). *De plurimis claris selectisque mulieribus opus prope divinum novissime congestum*. Laurentius de Rubeis.
- KOLSKY, Stephen (2005). *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*. Late Medieval and Early Modern Studies 7. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers.
- NOGAROLA, Isotta (1886). *Isotæ Nogarolæ veronensis opera quæ supersunt omnia, accedunt Angelæ et Zenevræ Nogarolæ epistolæ et carmina*, vol. II. Editore Abel Eugene. Gerold e soci. Fridericum Kilian.

LE ODI ENCOMIASTICHE RIVOLTE ALLE
DONNE A CONCLUSIONE DEL DISCORSO
“DELL'ECCELLENZA DELLA DONNA” DI
HERCOLE FILOGENIO.

THE ENCOMIASTIC ODES ADDRESSED TO
WOMEN ON THE CONCLUSION OF HERCOLE
FILOGENIO'S SPEECH “DELL'ECCELLENZA
DELLA DONNA”.

Spiros KOUTRAKIS
Università 'Aristotele' di Salonicco

Riassunto

Linguaggio lirico formato da aggettivi raffinati, immagini pittoresche, verbi incisivi e toni affettuosi; queste sono le caratteristiche che percorrono le odi che Ercole Filogenio rivolge a donne illustri del suo tempo che vengono nominate una ad una per corredare il suo discorso *Dell'eccellenza della donna*. Undici componimenti dalle tonalità elevate che elogiano quei personaggi femminili a cui scelse di rivolgersi, avvolgendo degli elementi della Natura con le caratteristiche di quelle donne.

Parole chiave: nobildonne, odi, elogi, Filogenio.

Abstract

Lyrical language formed by refined adjectives, picturesque images, incisive verbs and affectionate tones; these are the characteristics that run through the odes that Hercules Filogenio addresses to illustrious women of his time who are named one by one to accompany his speech *Dell'eccellenza della donna*. Eleven high-toned compositions that praise those female characters to whom he chose to address, enveloping elements of Nature with the characteristics of those women.

Keywords: noblewomen, odes, praises, Filogenio.

Hercole Filogenio scrisse nel 1589 un trattato con il titolo *Dell'eccellenza della donna* mirando ad allinearsi “all’opinione di coloro che si sforzano scoprire l’errore di molti, quali tanto si affannano in avvilitare il femminil sesso” (Filogenio, 1589: 9). L’autore dedicò il suo discorso a Flavia Peretti Orsina, una donna distinta della sua epoca e dotata di uno spirito inquieto che con i suoi interessi contribuì allo sviluppo della società in cui viveva.

Andrebbe, innanzitutto, chiarito che la questione della *Querelle des Femmes* era ancora un concetto assai lontano, visto che ci sarebbero voluti alcuni secoli prima che venisse affermata, ma il testo in questione, insieme ad altri contemporanei, misero le basi affinché venissero alla luce le donne e tutti i problemi che dovevano affrontare. La verità è che veniva notato un interesse sempre crescente per il modo in cui esse venivano cresciute e educate, così come per il posto che occupavano nella società e nella famiglia, ma anche soprattutto per l’atteggiamento degli uomini nei loro confronti. Se si dovesse stabilire una data in cui nacque tutto quell’interesse, quella sarebbe il 1405, anno in cui Christine de Pizan scrisse l’opera dal titolo *Città delle Dame* (Caraffi, 2021) che diede il via per mettere le donne nell’epicentro della discussione.

Nella rete intertestuale che si verifica nella cultura umanistica e rinascimentale sotto il nome *Querelle des Femmes* partecipano scrittrici e scrittori europei che nell’ambito dell’immaginario simbolico affrontavano la visione del mondo misogina delle corti medievali e clericali contro la nuova concezione umanistica laica che concesse alle donne un ruolo importante nella società, la cultura e la famiglia, anche se solo subordinata all’uomo (Arriaga Flórez - Moreno Lago, 2022: 69).

In questo contesto sociale ma anche letterario si muove pure Ercole Filogenio con il suo trattato, nel quale, seguendo un percorso di ragionamenti abbastanza interessanti arriva a dettare due grandi conclusioni relativamente alla posizione femminile e alle sue abilità, le quali attesta basandosi su una determinata e difficilmente ribadita argomentazione, in chiara opposizione all’opinione vigente della sua epoca. La prima conclusione è “che la Donna per molti rispetti e principalmente per l’acutezza dell’intelletto è superiore e più eccellente dell’Uomo” (Filogenio, 1589: 12). Su questa,

Aristotele costituì il suo principale punto di riferimento, le cui opinioni, anche quando non le trovava in sintonia con la Prima Conclusione, Filogenio riusciva a plasmarle idoneamente affinché corrispondessero ad essa. Però il mondo antico e pagano non era l'unica fonte della sua argomentazione. Nel suo tentativo di essere in conformità con la sua epoca in cui la presenza della Chiesa era dominante, lui non esitò di utilizzare anche i dogmi e le dottrine di quest'ultima (Koutrakis, 2022: 200).

La seconda grande conclusione che asserisce e si mette a giustificare nella seconda e più estesa parte del suo discorso è “come la Donna non sia superiore, né inferiore all’Uomo; ma simile & uguale di nobiltà, d’eccellenza e di perfezione” (Filogenio, 1589: 106).

Hercole Filogenio nel suo intento di consolidare la seconda conclusione con un’argomentazione rigida e difficilmente confutabile amplia i suoi ragionamenti percorrendo i secoli e si serve di tutto il sapere della sua epoca. Passa dai filosofi dell’antichità ai padri del Cristianesimo e viceversa; usa i brani dei sommi letterati della letteratura italiana, Dante, Boccaccio, Petrarca e Ludovico Ariosto ma anche di suoi contemporanei come Sperone Speroni (con cui è d’accordo), Mario Equicola (a cui si oppone) e il saggio Boezio, senza dimenticare pure la Bibbia (Koutrakis, 2023: 110).

Una volta conclusa l’argomentazione usata a favore delle sue due conclusioni, Filogenio sceglie di chiudere il suo trattato con alcune odi in forma di sonetto¹ che rivolge ad alcune donne illustri del suo tempo, le quali, fra altre ancora, vennero nominate una ad una anche nella parte finale della sua seconda conclusione per corredare il suo discorso. Si tratta di undici componimenti dalle tonalità elevate che elogiano quei personaggi femminili a cui scelse di rivolgersi, avvolgendo degli elementi della Natura con le caratteristiche di quelle donne.

Questa parte conclusiva si apre con il sonetto rivolto alla

¹ I sonetti presentati nell’articolo sono stati parzialmente adattati dal redattore dell’articolo a un italiano più corrente, allo scopo di una compressione migliore.

signora Isabella Ruina, consorte del signor Giovanni Angiolello, la quale “nel vero ha tutte le bellezze del volto, le quali insieme raccolte fanno stupire e innamorare ciascuno” (Filogenio, 1589: 227); si tratta di una nobildonna bolognese che per la sua bellezza ed eleganza, musicisti, poeti e letterati si occupavano spesso di lei rivolgendole le loro lodi (Bortone, 2021: 239).

L'amore compose le reti dell'aurea chioma vostra,
Donna, e nell'eburnea fronte
describbe le sue glorie e dentro
ripose l'orizzonte delle eterne bellezze.
Negli occhi il fuoco e le frecce nascose
a infiammar le anime, pronte a ferire i cuori;
delle dolcezze nelle labbra sparse la fronte
e le guance di celesti rose.
Nelle mani e nel senno ha posto opere e concetti
divini e nell'aspetto il suo bel regno,
dove spiriti gentili soli ha messo,
tempio di rari pregi e testimonianza di amore,
quanto avverrà di voi ciò che io scriva o dica,
forma non è ma solo ombra e disegno (Filogenio, 1589: 245).

Chioma aurea, fronte eburnea, eterne bellezze, rose celesti, opere e concetti divini, spiriti gentili; una marea di aggettivi, indizio chiarissimo dell'ammirazione dell'autore nei confronti della donna a cui si rivolge.

Per la signora Orsina Volta Campeggi, della quale prima aveva scritto che “i miracoli della cui bellezza sono costanti & tali [...] che ella mostri il divino nel sembiante humano” (Filogenio, 1589: 229), sorella di Antonio Volta e suo erede per mancanza di figli maschi, Filogenio esclama, riferendosi alla sua bellezza:

Ben può ritrarre le tue fattezze stimate
o un umore più tranquillo uno specchio lucido,
ma non quella beltà, non quel valore,
che vuol fare oltraggi e infamie alla morte,
perché non è cristallo o fonte
degni di forma immortale o di onore celeste,
ma specchio solo di eterno alto splendore,
dove l'angelico spirito alzi la fronte.
Lassù la tua virtù e la tua luce

è degna di fiammeggiare solo,
appena un raggio qui si adombra e si riconosce con un così bel
viso;
che mentre agli occhi nostri da lì traspare
come vivace solo di Paradiso,
tenebre porta ai mortali e luci eterne (Filogenio, 1589: 245-6).

Seguono i versi rivolti alla signora Costanza Alidosi (Alidosia in Filogenio) che nel 1571 sposò il gentiluomo Ridolfo Isolani, “la quale certamente si può chiamar gloriosa al mondo [...] nella sua ampia fronte ha riposto il seggio della grandezza; negli occhi ha acceso un così dolce e temperato fuoco” (Filogenio, 1589: 230) e il cui ritratto dipinse Lavinia Fontana nel 1594. Nell’opera in questione, che si può ammirare nel National Museum of Women in the Arts di Washington, la figura a grandezza naturale di Alidosi occupa l’intera altezza del dipinto. Fontana inclinò il corpo di Alidosi verso lo spettatore, dando contemporaneamente al ritratto un senso di intimità e potenza. Da notare il doppio riferimento allusivo al marito Ridolfo: sia il cane in grembo ad Alidosi che i fiori di ginepro infilati nel corpetto simboleggiano probabilmente la sua fedeltà al marito².

Chiuda a sua voglia in oriente il giorno
Phebo, e ricopra il mondo eterna sera,
Delia non più faccia ritorno fra le altre stelle in schiera
sopra il bel carro suo.
Non più rose purpuree a sé d’intorno
sparga l’amica di Titone àltera.
Non più flora ne renda o primavera
di erbe, di fiori o prato o campo adorno
perché dove il bel lume di costei traluce,
lui l’aurora, che è la via più bella, e il sole
e le stelle e quanto più di sereno
ha riacceso e il mondo per lei di beata luce.
Vedremo in essi più ornato e più giocondo
fiorire ingegno e fare parole di amore (Filogenio, 1589: 246).

Tocca adesso alla signora Lucia Bonasoni (Buonnasona per

² <https://nmwa.org/art/collection/portrait-costanza-alidosi/>

Filogenio), liutista e cantante, moglie del signor Marcello Garzoni, della quale lo stesso Filogenio si chiede “come potrò giamai della sua luminosa bellezza tener perfetto ragionamento?” (Filogenio, 1589: 233). Anche nel suo caso, grazie a Lavinia Fontana siamo in grado di ammirare il suo ritratto che dipinse nel 1590 circa ed oggi è custodito nella National Gallery of Art di Washington.

Della luce, onde il sole arde e le stelle,
l'amore indora i colli e le campagne,
per formare belle meraviglie in terra,
quale ivi in cielo o l'aurora presso il sole.
Venere si allegra e con le Grazie come ancelle
ogni cosa di intorno arde e innamora,
e fa per le sue occulte anime fiammanti
giocondi sospirare Favonio³ e Flora.
Dolci accenti hanno le Muse e le sirene
per i colli e per le onde e in lei traluce
chi non ha pietra il cuore, ghiaccio le vene.
Amanti; un raggio di quest'aurea luce
rende non solo le nostre rive amene,
ma adduce al mondo eterna primavera (Filogenio, 1589: 246-7).

Sopra il ritratto della signora Lucrezia Scapi Lambertina, che su di lei viene registrata “una pubblica e comune testimonianza di una notabile ed eminente dote di bellezza & un singolar lume di un'altissima & segnalata pudicizia che tira a sé gli occhi degli uomini & guadagna la loro benivolenza & favore” (Filogenio, 1589: 234), l'autore erompe:

Oh, bella di colei divina immagine,
cui pare non giunge ancora lingua, né stile,
bella e divina immagine, la cui gentile
apparenza rende il cuor contento e appagato:
quale esca più dolce o più vivace e vaga
sparse fuoco d'amor alto facile?
Quale forma a te già mai vide simile

³ Il vento di ponete in latino; il suo nome in greco è Zefiro; per il fatto di essere un vento tiepido risulta molto benefico alla crescita floreale.

di Leda l'amante di Cinzia⁴ il desiderio?
 L'una o l'altra non sei, ma di bellezza
 la prima e di alto splendore la seconda avanza.
 Che sarà dunque ora la tua viva forma?
 Oh, Medusa gentile di questa età,
 che nel mirare fa l'uomo di marmo e anzi
 nel caro oggetto il suo amator amante trasforma (Filogenio,
 1589: 247).

L'autore non risparmia le sue parole anche quando si mette a lodare la signora Francesca Poeta Mangioli, "la quale ha ben degna cagione d'essere posta fra le più belle" (Filogenio, 1589: 235):

Espero⁵ non è mai tanto lucente,
 quando la notte a voi tal ora riporta:
 né in bel carro d'argento appare spesso
 Cinzia nel cielo candida e serena:
 né così amata l'Aurora in oriente
 con bianca mano piena di fiori purpurei:
 né il sole ardente con facce così belle
 di gemme al lito eco sparge l'arena:
 quanto all'ora che di amore le fiamme appella
 costei con sguardi e risi, atti e parole
 e incendia i cori di facce invisibili.
 Questa è ben più di voi con vostra pace
 Espero e Cinzia e la vaga Aurora e il Sole
 lucente e serena e amata e bella (Filogenio, 1589: 248).

In lode della signora Isabella Castelli Malvasia, della quale si può dire che "abbia luogo appieno la promessa di Dio fatta appresso l'Ariosto ad ogni Donna che del nome della casta Isabella nomata fosse [...] risplendendo in lei quelle tre forti di bellezze [...] cioè d'animo, di corpo & di voce" (Filogenio, 1589: 235-236):

⁴ Con il nome Cinzia è riconosciuta la Dea Luna, oppure è uno dei tanti nomi della dea greca Artemide che era la Dea della Luna così come la Dea della caccia e della fauna selvatica, nonché della natura intera.

⁵ Ἑσπερος in greco antico o Vespere in latino è il Dio della personificazione della luce serale secondo la mitologia greca

Dove sono gli archi tuoi, dove l'ardore
 dei tuoi più acuti e velenosi stralli?
 Dove l'oro, dove il piombo, onde ai mortali
 pungi inegualmente ora questo, ora quel cuore?
 Dove è la gioia tua, dove il dolore,
 dove tutti i tuoi beni, tutti i tuoi mali?
 Chi ti ha tolto l'onore delle belle ali?
 Diceva Venere madre al figlio amore.
 Sorrise il pargoletto e il lume divino
 di costei si vide allora sfavillare
 di archi e di stralli di amor officina ardente.
 Da lì in quali amanti ebbero le piume
 da volare sopra il cielo né in su l'Aurora
 fu il Sole giammai più bello o più lucente (Filogenio, 1589:
 248-9).

Nel caso della signora Laudomia Gozzadina, Filogenio aveva già accennato che “le cui divine qualità se ricercar vorremo, le troveremo pari alla chiarezza del nome & del suo nobilissimo sangue” (Filogenio, 1589: 236-237). Lavinia Fontana dipinse nel 1584 il ritratto della famiglia Gozzadini (oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna) idealmente riunita con le sorelle Laudomia e Ginevra (già morta nel 1581) in primo piano, il padre in centro (morto nel 1561) e i loro mariti.

Qual è costei che fina affascina? Quella
 che tanto ardore, tale gioia in sé raduna,
 che Venere sembra? O del bel numero una
 delle Grazie? O il Sole forse? O sua sorella?
 Non ha il terzo cielo stella così dolce,
 né il bel regno d'amor tale grazia alcuna.
 Non il Sole l'oriente, né mai vide il cielo
 la Luna tanto lucente e bella.
 Chi la dipinse? Di mano propria l'Amore.
 Quali pennelli adoperò? Gli stralli e poi
 furono i colori l'Alba e l'Aurora con sé.
 Come quei due begli occhi hanno tanto ardore
 che mi invaghiscano le anime? I lumi suoi
 le donò l'amore ed esso? Rimase cieco (Filogenio, 1589:
 249).

Alla signora Semidea Poggi Geri che “ha ella per certo tutte le belle fattezze & si può dire che sia stata fabbricata per le mani d’amore” (Filogenio, 1589: 237) dedica i versi a seguire:

Se oro sono i capelli e se da questi
ogni anima gentil legar si sente;
se il lume dei begli occhi è all’oriente
un nuovo solo, che il sole e il giorno desti;
se gli atti leggiadri e i comportamenti onesti
sono pregi dell’anima e di virtù ardente;
se parole e pensieri sono di mente
divina e bei costumi alti e celesti;
se tutti gli onori suoi vengono da stelle
benigne, e, se tutta è di parte in parte
la meraviglia delle cose belle;
se proprie sono così che altra non vi ha parte
così rare doti e le virtù con esse;
costei da cori angelici si parte (Filogenio, 1589: 249-250).

Prima di concludere si rivolge a una donna, mai prima nominata, dal nome Margherita, con le seguenti parole disposte in due strofe:

Di celeste rugiada ebbra si scorge
talora conca gelarsi in dorso al mare,
solo per cui virtù dentro risorge
tra le cose gentili più elette e care
perla che alla altrui bella tale grazia porge,
che fa le pompe sue più scorte e chiare;
così nascesti voi tra le onde e quella
del pianto mio vi fa più illustre e bella.

Tra le spume del mar gonfio e irato
entro nacque a gentile conca marina
la madre di quel Dio che è cieco alato,
che ogni duro rompe e ogni altezza inchina.
Voi dal fresco del cielo dolce e temperato
All’aura fresca, dolce e matutina;
dunque, di lei molto più bella siete,
se ella dal mare e voi dal cielo scendete (Filogenio, 1589: 250).

E le sue odi encomiastiche e parallelamente anche il suo discorso, si concludono con le parole rivolte a una signora Chiara:

Chiara più delle stelle e più del giorno,
possente a rischiarare gli abissi nostri,
mentre induri il Polo e l'Aurora e i nostri
e rendi il Sole di raggi lucenti adorno;
deh! perché pur al bel sereno intorno
dei lumi tuoi, degli ori tuoi, degli altri
nubi talora mostri sdegno e ira
e turbi a noi il nostro dolce soggiorno?
Non è di anima gentile gloria o virtù,
disdegno e ira e dove l'amore tiene fissi
tutti i suoi pregi, la sola gioia e contentezza
al nobile cuore così fiera usanza mute
e sparga al vento ogni ira, ogni disdegno
né il mondo avrà mai più tenebre o eclissi (Filogenio, 1589: 231).

Linguaggio lirico, formato da aggettivi raffinati, immagini pittoresche, verbi incisivi e toni affettuosi; queste sono le qualità delle odi presentate sopra, dimostrazione esplicita della stima e dell'ammirazione che Hercole Filogenio nutre per il sesso femminile e non esita di dimostrarlo. I riferimenti ai personaggi mitologici si fanno in maniera che tutto acquisisce un carattere sublime che supera il tempo e lo spazio e riesce così a collocare i suoi componimenti in una sfera superiore. Queste sono le caratteristiche che percorrono i suoi sonetti e dimostrano la maestria dell'autore anche nella composizione di versi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes e MORENO LAGO, Eva María (2022). La Querella de las mujeres como transformación del imaginario patriarcal. In M. E. Mirande; M. S. Blanco; A. F. Zambrano (coords.), *Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales: problemas, revisiones y propuestas*. (pp. 69-100). Tiraxi Ediciones.
- BORTONE, Milena (2021). «*Vinte fiere procelle e le Sirene, seguo le sacre Muse e 'l dir beato*». Maurizio Moro: scrittore veneziano al servizio delle arti. *Ricerche biografiche e indagini critico-letterarie*

- [Tesi di Ricerca]. Università Ca'Foscari, Venezia. Recuperato da <http://dspace.unive.it/handle/10579/20597> [Data di consultazione 15/05/2024].
- CARAFFI, Patrizia (a cura di) (2021). *Christine De Pizan, La Città delle Dame*. Carocci editore.
- FILOGENIO, Hercole (1589). *Alla Illustrissima et Eccellentissima Signora la Sig. Flavia Peretti Orsina. Dell'eccellenza della donna*. Sertorio de' Monti. Recuperato da: https://books.google.gr/books/about/Alla_ill_ma_et_ecc_ma_sig_r_a_la_sig_Flau.html?id=N70XVVb-gAEC&redir_esc=y [Data di consultazione 25/03/2024].
- KOUTRAKIS, Spiros (2020). Avvicinamento alla figura di Hercole Filogenio e studio preliminare dell'introduzione a *Dell'eccellenza della donna*. *RSEI Revista De La Sociedad Española De Italianistas*, (14), 113-118.
- KOUTRAKIS, Spiros (2022). La prima conclusione de *L'eccellenza della donna* di Hercole Filogenio. *Laborhistorico*, 8(3), 189-201.
- KOUTRAKIS, Spiros (2023). La seconda conclusione a cui arriva Hercole Filogenio nel suo trattato *Dell'eccellenza della donna*. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 17, 105-110.
- “Culto di Cinxia-Cinzia”. *Pagina web*. Recuperato da: <https://nmwa.org/art/collection/portrait-costanza-alidosi/> [Data di consultazione 05/05/2024].
- “La familia Gozzadini”. *Pagina web*. Recuperato da: https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/540-la-famiglia-gozzadini [Data di consultazione 05/05/2024].
- “Lucia Bonasoni Garzoni”. *Pagina web*. Recuperato da <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html> [Data di consultazione 05/05/2024].
- “Origine di Bologna. Campeggi”. *Pagina web*. Recuperato da <https://www.originebologna.com/luoghi-famiglie-persone-avvenimenti/famiglie/campeggi/> [Data di consultazione 05/05/2024].
- “Portrait of Costanza Alidosi”. *Pagina web*. Recuperato da <https://nmwa.org/art/collection/portrait-costanza-alidosi/> [Data di consultazione 05/05/2024].

MATRIMONIOS BOSTONIANOS, RELATOS DE LESBIANAS EN LA ÉPOCA VICTORIANA

BOSTONIAN MARRIAGES, STORIES OF LESBIANS IN THE VICTORIAN PERIOD

Vanessa HIDALGO SÁNCHEZ

Universidad de Huelva

Resumen

El actual contexto audiovisual virtual fomenta la creación de espacios que facilitan el activismo. Este estudio selecciona como caso de análisis el podcast Maldito Bollodrama, con el objetivo de examinar las narrativas audiovisuales construidas por las lesbianas, como colectivo históricamente invisibilizado y representado de manera estereotipada en los medios de comunicación tradicionales. A través de una metodología cualitativa basada en el análisis de caso, se explora la temática de los matrimonios bostonianos como parte de la historia lesbiana.

Palabras clave: lesbianas, podcast, narrativas audiovisuales, matrimonios bostonianos.

Abstract

The current virtual audiovisual context encourages the creation of spaces that facilitate activism. This study selects the Maldito Bollodrama podcast as a case of analysis, with the aim of examining the audiovisual narratives constructed by lesbians, as a group historically made invisible and represented in a stereotypical manner in traditional media. Through a qualitative methodology based on case analysis, the theme of Bostonian marriages as part of lesbian history is explored.

Keywords: lesbians, podcast, audiovisual narratives, Bostonian marriages.

1. INTRODUCCIÓN

El aumento en el consumo de contenido audiovisual a demanda, la consolidación de la cuarta ola del feminismo y la creciente integración de las redes sociales como ecosistemas digitales para el activismo, posicionan a los contenidos audiovisuales en formato podcast como un objeto de estudio relevante desde una perspectiva interdisciplinar de género. El podcast feminista para la representación y la visibilidad de las lesbianas en las producciones audiovisuales virtuales: *Maldito Bollodrama* (Ana Baquera y Laura Terciado, 2022) es un trabajo de investigación que tiene como propósito analizar un espacio audiovisual virtual, con el fin de identificar narrativas que modulan las experiencias lesbianas y examinarlas desde una perspectiva crítica. Diversas autoras han abordado esta temática desde enfoques críticos. Adrienne Rich (1980) conceptualiza la heterosexualidad como una institución política impuesta, mientras que Monique Wittig (1992) posiciona el lesbianismo como una forma de resistencia política frente a la estructura heteropatriarcal. Más recientemente, autoras como Gracia Trujillo (2022) y Paul B. Preciado (2022) han contribuido con enfoques teóricos que articulan el feminismo y las perspectivas *queer*, enriqueciendo el debate académico en torno a estas cuestiones.

La selección del objeto de estudio está motivada por la constatación de una significativa ausencia de discursos propios en la representación de mujeres lesbianas en los medios de comunicación de masas. Esta ausencia se ve acompañada por una tendencia marcada hacia la invisibilidad y estereotipación. Autoras como Ahmed (2006) ya han analizado cómo las representaciones culturales y las narrativas refuerzan las orientaciones normativas y el binarismo de género, marginando las identidades no binarias o *queer*. Del mismo modo, aborda cómo las representaciones culturales normativas excluyen cuerpos y deseos que no encajan con el modelo heterosexual binario.

En la búsqueda de esas narrativas alternativas aparecen los espacios virtuales que permiten promover temas diversos, nuevos enfoques, una contracultura en contraposición a los medios tradicionales hegemónicos. En los últimos años, la irrupción de espacios sonoros no tradicionales, como los podcasts, con contenidos feministas, invitan a reflexionar sobre aspectos

teóricos y prácticos, posibilitando “su mayor participación y visibilidad en el discurso público al contar con herramientas precisas para el lanzamiento y difusión de sus demandas, así como para la consecución de apoyos en un contexto global” (Piñeiro-Otero y Martínez-Rolán 2021: 231).

El presente estudio selecciona el podcast titulado *Maldito Bollodrama* como objeto de análisis debido a varios factores relevantes: el auge del formato podcast, la especificidad de la temática y la autoría, producido por un grupo de mujeres que se autodenominan lesbianas. Este espacio se presenta como un medio significativo para explorar narrativas alternativas y visibilizar experiencias lesbianas.

2. METODOLOGÍA

Este estudio emplea una metodología cualitativa basada en el análisis de caso para examinar los discursos y las temáticas presentes en el primer capítulo de la segunda temporada titulado *Matrimonios Bostonianos*. A través de la exploración de las narrativas, se busca recopilar y analizar las experiencias compartidas, estableciendo relaciones con marcos teóricos provenientes de teorías políticas feministas, ciberfeministas, lesbofeministas, *queer* y de género, entre otras. Este enfoque interdisciplinar facilita la contextualización y el análisis profundo de las dinámicas y significados implícitos en las experiencias narradas, integrándolas en un diálogo extenso con las teorías contemporáneas.

Autoras como Karpf (2011) sostienen que la voz en los podcasts genera una “intimidad sonora” que simulan conversaciones privadas y que estos espacios pueden romper barreras en la representación mediática, creando espacios de visibilidad y comunidad. La posibilidad de este formato de generar una escucha individual, mediante auriculares o en entornos íntimos y cotidianos hace que se refuerce esa sensación de proximidad y familiaridad con las comunicadoras. El tono de la conversación crea una experiencia inmersiva que lo diferencia de otros medios más impersonales y generalistas. Esto permite captar esos relatos emitidos en primera persona de manera directa, trasladarlos desde la subjetividad personal de la

comunicadora hacia la propia experiencia subjetiva de la receptora, sin mediaciones.

3. MARCO TEÓRICO

La teoría filmica feminista, surgida en la década de los 70 durante la segunda ola del feminismo, proporciona herramientas para analizar las representaciones de género en el cine y en las producciones cinematográficas desde una perspectiva crítica. Esta teoría se centra en el análisis de las narrativas cinematográficas tradicionales que sitúan a las mujeres como objetos frente a un público masculino. Teresa de Lauretis (1987), una autora destacada en esta corriente, sostiene que las personas espectadoras se identifican como sujetos socialmente contruidos, y que los roles que asumen son el resultado de una compleja tecnología política que produce y reproduce las representaciones de género. En su obra *The practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) realiza un análisis crítico de las representaciones culturales de las lesbianas y la invisibilidad de las experiencias, como un desafío a la heteronormatividad imperante. De esta manera, se percibe una tradicional tendencia a crear narraciones de las personas lesbianas abocadas al fracaso y al ostracismo social, en contraposición al ideal que rodea la representación de la familia tradicional heterosexual, reafirmada a través del matrimonio.

En las representaciones audiovisuales virtuales, las teorías feministas sobre tecnología e identidades subalternas han señalado que la clave de la objetivación de las mujeres lesbianas radica en hacerlas invisibles, pasivas y utilizables. Esto conlleva, de facto, formas de discriminación e incluso violencia, que se perpetúa en el ámbito digital (Haraway, 1985).

Desde una postura ciberfeminista, Sadie Plant pionera en su campo, en 1997 con su obra *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture* argumentó como las tecnologías digitales pueden ser instrumentos para la transformación de las jerarquías tradicionales y el empoderamiento de las mujeres.

Ya situadas en la cuarta ola del feminismo, se encuentran autoras como Ahmed (2010), que subraya como las producciones culturales actúan como un mecanismo opresivo que refuerza las

normas sociales y las expectativas de comportamiento, basadas en la búsqueda de felicidad. La autora analiza este concepto de “la promesa de la felicidad” como herramienta de disciplinamiento social y legitimación de ciertos modos de vida que se consideran “correctos”, excluyendo las desviaciones de la norma. El amor romántico heterosexual se plantea como una narrativa que traza una trayectoria lineal hacia la consecución de un “final feliz”, funcionando como el eje que orienta la vida y otorga propósito a cualquier historia (Ahmed, 2010: 197). La autora señala como el final infeliz se muestra en las narrativas de identidades *queer* como una postura política de censura, que esquivaba esa barrera de castración política y que relata una genealogía de la infelicidad (Ahmed, 2010: 195).

Todas estas contribuciones proporcionan un marco teórico sólido para contextualizar y analizar de manera crítica los relatos y experiencias lesbianas narradas en el espacio virtual.

4. DESDE LOS MÁRGENES AL EPICENTRO: UNA HISTORIA DE LESBIANAS

4.1. INVISIBILIDAD Y SESGO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA LESBIANA

Desde una perspectiva feminista interdisciplinar en la que confluyen los estudios culturales y de género se observa como durante décadas la representación de las mujeres en las producciones audiovisuales tradicionales se ha caracterizado por el sesgo, la estereotipación y la invisibilidad. Según los datos aportados por el informe *Celluloid ceiling* (2022), la invisibilidad de las mujeres en el cine y los medios de masas es un obstáculo persistente que se manifiesta en la infrarrepresentación, objetivación y estereotipos de las identidades de las mujeres (Lauzen, 2023). La escasa presencia de las mujeres y su sexualidad en los medios contribuye a la persistencia de las desigualdades sociales existentes entre mujeres y hombres, a la par que obstaculiza la potenciación de su empoderamiento como sujeto político y la construcción de modelos de identidades y orientaciones sexuales diversas. Situación que se traslada e intersecciona con las identidades de las mujeres lesbianas, quienes históricamente han sido invisibilizadas y mostradas de manera sesgada al ser

identidades que se salen de la norma social heteropatriarcal.

En este sentido, Rich (1980) acuñaba el concepto de “heterosexualidad obligatoria” para describir cómo la sociedad establece la heterosexualidad como el paradigma de las relaciones afectivo-sexuales, como las mujeres lesbianas son invisibilizadas en los estudios feministas de la época y retratadas en producciones audiovisuales principalmente a través de situaciones dramáticas, con personajes infantilizados y erotizados. Del mismo modo, señala como el cine pornográfico lésbico muestra a las mujeres como producto de consumo para un público masculino. Esto pone de manifiesto la “mirada masculina” y heteropatriarcal, mencionada por Mulvey (2001 [1975]), que ha dominado históricamente la producción y representación de las mujeres y sus relaciones en los productos audiovisuales.

En la actualidad esta tendencia de representación está evolucionando de manera gradual con la integración de nuevas productoras, distribuidoras de contenido y una nueva mirada más universal de las relaciones y de las identidades no hetero binarias. Sobre todo, con las nuevas posibilidades de consumo que se generan en el espacio virtual (McPherson, 2017).

4.2. ESPACIO PODCAST COMO HERRAMIENTA DE ACCIÓN POLÍTICA

En la actualidad, la evolución de las tecnologías y el mayor acceso al público en general ha posibilitado que las mujeres lesbianas puedan producir sus propias narrativas. Con la llegada de internet se ha transformado el modelo de consumo, estamos ante un nuevo paradigma de las producciones audiovisuales y representaciones culturales. La red posibilita la generación de una amplia gama de productos de ocio multimedia a demanda y un nuevo modelo en el que las personas usuarias pueden compartir y consumir contenido a la vez.

Siguiendo las aportaciones de Castells (2000), las tecnologías se convierten en procesos a desarrollar y no en meras herramientas. Castells señala que “por primera vez en la historia, la mente humana es una fuerza productiva directa, no sólo un elemento decisivo del sistema de producción” (Castells, 2000: 62).

El formato podcast se presenta como una oportunidad para la autoproducción. Actualmente, el auge del podcasting ha fomentado la creación de una comunidad que ha desarrollado una subcul-

tura como forma de construcción identitaria (Meserko, 2010).

Autoras como Florini (2015: 210) consideran al *podcasting* una práctica para dar visibilidad y reforzar identidades colectivas, temáticas y posicionamientos activistas. Los podcasts brindan a las personas creadoras un grado de control único sobre los contenidos (Berry, 2018). Este espacio ofrece a las mujeres tener voz propia, promover temas particulares y/o generales, enfoques desde una perspectiva feminista y desde la libertad de expresión, llegar un público amplio y generar debate social con las temáticas presentadas. La fácil creación y difusión ofrece una oportunidad para el acceso y la descentralización de la producción de contenidos. Esto se refleja en la pluralidad de voces y enfoques, así como en la aparición de temáticas ausentes en los medios convencionales (Fernández & Muse, 2017: 5). Los podcasts, al ser contenidos en línea, están condicionados por la brecha digital y las desigualdades sociales, particularmente en relación con la clase social. Esto se debe a que estos formatos requieren contar con los medios tecnológicos necesarios, el tiempo disponible para su consumo y los conocimientos suficientes para interactuar con ellos, aspectos que se tornan aún más relevantes en el caso de su producción.

En España, tal y como presenta en su informe el Observatorio iVoox, las oyentes en el año 2022 han duplicado el tiempo de escucha. Se trata de uno de los países con una mayor tasa de consumo de podcast, con un 41% como indica el *Informe News Report España 2022* (Amodeo, 2022). Este aumento en el consumo y creación de audio en el contexto hispanohablante ha cristalizado en el desarrollo de una amplia variedad de géneros en el *podcasting*. Uno de ellos es el podcast narrativo de no ficción, término que se viene empleando como una extensión del documental sonoro en el entorno en línea del periodismo radiofónico (Gutiérrez, Sellas y Esteban, 2019). Estos contenidos aportan una mirada o, mejor dicho, una voz crítica y disidente respecto al discurso feminista empleando el *podcasting* como una práctica identitaria y activista, que utiliza la auto comunicación de masas para tratar y visibilizar diferentes temas, enfoques y problemáticas (Piñeiro-Otero y Martínez-Rolán, 2021).

Desde el año 2022 se han generado diferentes canales de YouTube que contienen episodios de formato podcast con

temática lesbiana, como son: *Maldito Bollodrama* (2022), *InOutRadio* (2022), *MiraLes Podcast* (2022), *We Like Girls* (2024) y *Rollo Bollo* (2024).

4.3. MALDITO BOLLODRAMA

El espacio podcast *Maldito Bollodrama* se puede clasificar dentro de los podcasts autoproducidos narrativos, temáticos y autobiográficos realizados en España. Gutiérrez, Sellas y Esteban (2019) insisten en que los podcasts narrativos “abren la puerta a una narrativa personal” gracias al papel que toma la narradora, a menudo, involucrándose en la historia. Así, para dichos autores, los ejes del podcast narrativo son las historias “que deben alejarse del mero informe expositivo de los hechos” (Gutiérrez, Sellas y Esteban, 2019) y los personajes, entre los que puede encontrarse la narradora. Por eso afirman que el podcast narrativo permite explicar vidas y situaciones, abordar casos irresueltos, mostrar lo desconocido, ofrecer nuevos enfoques a cuestiones ya tratadas, profundizar en hechos pasados o explicar las consecuencias de lo sucedido.

El podcast *Maldito Bollodrama* está alojado en un canal de YouTube, que es una red social en la que se albergan y comparten contenidos audiovisuales realizados y editados por las propias usuarias. Se accede a esta plataforma ingresando una dirección de correo electrónico e iniciando sesión, se configura como un entorno accesible, intuitivo y gratuito.

Maldito Bollodrama se inicia a principios del año 2022, el primer capítulo es publicado en una red social el día 1 de marzo de ese mismo año, en abierto y con el título “*Clase teórica de sexo lésbico para heteros*”. Este espacio tiene una temática guionizada, que incluye una presentación del tema a tratar, una reflexión y un intercambio de impresiones relacionados con el tema principal, así como con temas de actualidad que en ocasiones surgen en la conversación entre las comunicadoras. Los episodios combinan análisis políticos feministas con relatos de experiencias personales relacionadas con situaciones de la vida cotidiana.

5. ANÁLISIS DE CONTENIDOS

5.1. MATRIMONIOS BOSTONIANOS

Tal y como se presenta en el título en este episodio se aborda la temática de los matrimonios bostonianos y a modo de introducción se presenta la obra de Henry James (1886) *Las Bostonianas*, como la referencia literaria cultural que da visibilidad a estas relaciones. La historia que describe el autor “fue inspirada en su hermana, la cual convivía con una mujer con la que él consideraba que tenía una devoción perfecta”¹ (Bake y Terci, 2022, 00:08:55-00:09:03).

Los matrimonios bostonianos, se sitúan en los siglos XVIII en Inglaterra y XIX en Estados Unidos, son definidos como las relaciones íntimas o “amistades románticas” entre las aristócratas o clases altas de la época. Dos amigas podían acariciarse, abrazarse y escribirse letras apasionadas (Abad y Castelló, 2020). Esa relación de amor, que abarcaba desde la complicidad hasta el deseo, se enmarcaba en lo que se consideraba socialmente aceptable en ese contexto histórico. Algunos autores sitúan estas relaciones en la ciudad de Boston en la que era común encontrar parejas de mujeres con este tipo de relación de intimidad, siendo una de las parejas más populares la novelista Sarah Orne Jewett y la escritora Annie Adams Fields (Abad y Castelló, 2020).

Estas amistades románticas también se daban entre jóvenes solteras, pues la moral de la época marcaba que las mujeres jóvenes estuvieran apartadas de los hombres para salvaguardar la reputación y facilitar que la virginidad permaneciera intacta. Aquellos besos entre mujeres no atentaban contra el sistema económico patriarcal que durante tantos siglos vuelca en las mujeres las labores indispensables de los cuidados y el trabajo no remunerado en el entorno doméstico. No obstante, en la década de 1870 aparece el lesbianismo como concepto que acabaría por censurar estas relaciones, una etiqueta que señala y condena a las mujeres que comienzan a ser independientes. “Estas mujeres, estudiosas y cultas, conocían la única llave que las haría libres: costearse la vida por sus propios medios” (Abad y Castelló, 2020).

¹ El entrecomillado en el desarrollo del texto significa la transcripción directa del diálogo del episodio.

Tras definir y contextualizar la temática, el análisis realizado por las comunicadoras sobre la obra permite extraer lo siguiente: “James al final lo que escribe es un relato satírico de cómo una feminista sufragista ultra empoderada, lo deja todo y termina con un señor mediocre que la convence de que sólo se dedica a tonterías y que, en realidad, está hecha para el amor y no para el feminismo” (Bake y Terci, 2022, 00:09:06-26). Las protagonistas no sólo eran parejas de lesbianas, sino “esas primeras feministas, las consideradas *newwomens*, al fin y al cabo, eran mujeres que querían trabajar, estudiar, tener cultura y no depender de nadie” (Bake y Terci, 2022, 00:24:11-22). Se trata de mujeres que desafiaban los cánones establecidos y que, aunque inicialmente gozaban de cierta aceptación social, eran objeto de burla, castigo, estigmatización y prohibición.

Las comunicadoras destacan la importancia de conocer las historias de las mujeres lesbianas en otras épocas, como los matrimonios bostonianos, para comprender las situaciones de opresión, persecución, libertad y resiliencia, y así tomar conciencia de la historia lesbiana.

5.2. RELATOS SÁFICOS

Al hablar de los matrimonios bostonianos se hace referencia a parejas de lesbianas y tal y como apuntan las comunicadoras del podcast se puede destacar “como las mujeres en ese momento de la historia se buscan los medios necesarios para poder tener una vida autónoma, se independizan económicamente, estudian, trabajan, etc.” (Bake y Terci, 2022, 00:11:34- 49). Esto es algo que en la época victoriana se observa como positivo, algunas tenían maridos y no se concebía la posibilidad de que se diera el deseo sexual entre ellas. El deseo sexual femenino es históricamente invisibilizado, siendo interpretado como exclusivamente orientado hacia la procreación y la satisfacción sexual masculina (Friedman, 1993).

Estas relaciones entre mujeres no suponían una amenaza a la institución del matrimonio ni al sistema heteropatriarcal. El miedo y, en consecuencia, la estigmatización fue provocado de manera paulatina con la emancipación y la libertad de las mujeres, al ser poseedoras de sus propios medios de sustento de vida, sin tener que casarse con un hombre. Esa falta de

dependencia masculina fue la que provocó la persecución de estas relaciones.

Las comunicadoras exponen que para la sociedad patriarcal del momento se considera que estas relaciones íntimas son una enfermedad neurológica transitoria que se resuelve cuando las mujeres llegan al matrimonio y tienen descendencia. Esta consideración del lesbianismo como algo transitorio, como una fase de confusión en la adolescencia es una herencia histórica (Rich, 1980). En el análisis de la narración de la obra de referencia se observa que el desenlace culmina en una relación heterosexual y el consiguiente cumplimiento del rol de género femenino. Lo cual se relaciona con las afirmaciones de Ahmed (2010) anteriormente citadas.

Seguidamente, apuntan que las primeras etiquetas fueron heterosexual, homosexual, bisexual y transexual, para luego dar paso a todas las demás. La palabra “lesbiana” aparecía ya antes en los diccionarios médicos como una patología, y es a mediados de los años veinte del siglo pasado que empieza a utilizarse como equivalente a la homosexualidad masculina. La invisibilidad de las mujeres lesbianas también está presente en la ciencia, de manera que los estudios relacionados con la homosexualidad se centran en el hombre y se genera una especie de equivalencia entre homosexualidad masculina y femenina, sin tener en cuenta las especificidades de las mujeres, como parte del género humano. Siendo esta una denuncia histórica desde el feminismo, como ya señalaba Beauvoir al afirmar que “la humanidad es masculina y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él” (1949: 16).

Las comunicadoras apuntan que en la época “los matrimonios eran acuerdos familiares económicos en los que las personas no siempre eligen con quien quieren estar casadas” (Bake y Terci, 2022, 00:17:01-10). Reivindican que, en la actualidad, no existen otros modelos de familia con los que poder identificarse, ya que, generalmente en la sociedad se concibe el modelo monógamo heterosexual como el universal. Expresan que “el amor nos apela a todos, esa ceremonia, se considera como el culmen de ese amor” (Bake y Terci, 2022, 00:31:31- 48) y reclaman establecer nuevas fórmulas de uniones, de una manera más pensada, autocrítica, consensuada entre las partes. Reflexionan acerca de que el encajar

en la sociedad implica dar los mismos pasos que la masa social para sentirse integrada y vivir en sociedad como puede hacerlo una persona cishetero. Y explican que las mujeres lesbianas generalmente reproducen roles de género tradicionales.

Así mismo, señalan como el capitalismo es un modelo económico en el que todas estamos inmersas, que invisibiliza otras modalidades de familia y que provoca que las lesbianas tengan que crear sus propios códigos. Además, señalan que las mujeres lesbianas desarrollan una autoidentificación que se manifiesta en su interacción con otras personas en el entorno inmediato. Este proceso se basa en lo que describen como un código no escrito, mediante el cual las mujeres lesbianas se reconocen mutuamente en espacios comunes y públicos. Este reconocimiento mutuo genera un sentido de identificación entre iguales, contribuyendo a la construcción de significados y elementos culturales compartidos que emergen en contextos sociales cotidianos y no tanto en representaciones culturales formales. Otro elemento que resaltan y que dicen requiere de un análisis más exhaustivo es la convivencia de las mujeres cuando están en pareja como rasgo característico de la experiencia lesbiana en cualquier época.

6. CONCLUSIONES

El extrañamiento y la falta de referencias culturales de las mujeres lesbianas es una característica histórica que motiva el planteamiento de esta investigación. En este capítulo, se aborda una temática crucial en la historia de las lesbianas: los matrimonios bostonianos. Se observa cómo una obra literaria de un autor masculino es la referencia emblemática que recoge estas experiencias, en contraste con la ausencia de referencias de las propias mujeres, a pesar de estar basada en un colectivo bien posicionado socialmente. En esta obra, las mujeres siguen siendo representadas desde una mirada masculina, y la narración las sitúa desempeñando roles de género tradicionales dentro del matrimonio heterosexual.

En cuanto a las relaciones lesbianas, se desprende cierta permisividad social dentro del ámbito privado, siempre y cuando esto no implique el desafío a la estructura heteropatriarcal

capitalista. Como señala Judith Butler (2021), la ausencia de una prohibición y castigo para las prácticas lesbianas corresponde a “un tipo de discriminación que las relega al ámbito de lo invisible e inimaginable, a aquello omitido y borrado de los discursos oficiales y, por lo tanto, sin la posibilidad de elaborar un contradiscurso” (Butler, 2001: 54-57). Por ello, adquiere relevancia analizar y poner en valor esta temática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, Mar y CASTELLÓ, MARIA (2020, junio 11). “Los matrimonios bostonianos: así vivían las mujeres que desafiaron las normas sociales del amor”. *Yorokobu*. Recuperado de: <https://www.yorokobu.es/matrimonios-bostonianos-mujeres/> [Fecha de consultación: 12/09/2024].
- AHMED, Sarah (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- AHMED, Sarah (2010). *La promesa de la Felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editorial.
- ALFARACHE LORENZO, ÁNGELA (2003). *Identidades Lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica*. CEIICH, Plaza y Valdés Editores.
- AMOEDO, Avelino (2022). “La escucha de pódcast crece entre los internautas españoles”. En: *Digital News Report España 2022* (pp. 131-139). Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/361366060_Informe_ejecutivo_Reconectar_con_las_audiencias_de_noticias [Fecha de consultación: 12/11/2024].
- AVILÉS, Celia (Producción); BAKERA, Ana y TERCiado, Laura (Codirección) (2022) *Matrimonios Bostonianos* [Video]. YouTube. Recuperado de: [Maldito Bollodrama 2x01 'Matrimonios Bostonianos'](#) [Fecha de consultación: 09/10/2024].
- BEAUVOIR, Simone (1999). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- BUTLER, Judith (2001). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Paidós.
- FLORINI, Sarah (2015). The Podcast «Chitlin’ Circuit»: Black Podcasters, Alternative Media, and Audio Enclaves. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 209-219. <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083373>

- IVOOX. (2022) *II Informe Anual Observatorio Ivoox (2022). Estadísticas del consumo de podcast en español 2022*. Recuperado de: [Estadísticas del consumo de podcast en español \(2023\) - Observatorio iVoox](#) [Fecha de consultación: 08/10/2024].
- IVORY, James (director). (1984). *Las bostonianas* [Película]. Recuperado de: [Las bostonianas - Filmin](#) [Fecha de consultación: 08/12/2024].
- JAMES, Henry (1886). *The Bostonians*. Modern Library.
- JAMES, Henry (1971) *Las Bostonianas*. Seix Barral.
- KARPF, Anne. (2011). *The human voice: The story of a remarkable talent*. Bloomsbury Publishing.
- LAUZEN, Martha (2023). “Celluloid ceiling” Recuperado de: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2024/01/2023-Celluloid-Ceiling-Report.pdf> [Fecha de consultación: 09/11/2024].
- LERNER, Gerda (1986). *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica.
- MARTÍNEZ, Pedro (2022). *Informe sobre el consumo de podcast en español: Se duplica el tiempo de escucha y se consolida el apoyo directo a los creadores – Observatorio iVoox 2022*. iVoox. Recuperado de: <https://is.gd/phTYsk> [Fecha de consultación: 12/10/2024].
- MCPHERSON, Tara (2017). *Feminist in a software lab: Difference + design*. Harvard University Press.
- MESERKO, Vince (2010). *Upright citizens of the digital age: Podcasting and popular culture in an alternative comedy scene* [Tesis de Master]. University of Kansas. Recuperado de: <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/43fe4c6f-26c5-4193-b135-367be134a4f0/content> [Fecha de consultación: 18/10/2024].
- PIÑEIRO-OTERO, Teresa y MARTÍNEZ-ROLÁN, Xabier (2021). “Say it to my face: Analysing hate speech against women on Twitter”. *Profesional De La información*, 30(5), pp. 1-17. Recuperado de: <https://doi.org/10.3145/epi.2021.sep.02> [Fecha de consultación: 28/10/2024].
- PRECIADO, Beatriz Paul (2016). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- PRECIADO, Beatriz Paul (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- PRECIADO, Beatriz Paul; DÍAZ, José y MELONI, Claudia (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima.
- RICH, Adrienne (1980). “Compulsory heterosexuality and lesbian existence”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631-660. <https://doi.org/10.1086/493756>

- TRUJILLO, Gracia (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo*. Catarata.
- WITTIG, Monique (1977). *El cuerpo lesbiano*. Editorial Pre-tex-tos.
- WITTIG, Monique (1992). *El Pensamiento Heterosexual*. Beacon Press.
- WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales, S.L.

LA CONSTRUCCIÓN DE ROLES Y SU IMPACTO
EN LA SOCIEDAD: MASCULINIDADES Y
DESIGUALDADES SOCIALES EN *LA VIGNA DI
UVE NERE* (1953) DE LIVIA DE STEFANI

THE CONSTRUCTION OF ROLES AND THEIR
IMPACT ON SOCIETY: MASCULINITIES AND
SOCIAL INEQUALITIES IN LIVIA DE STEFANI'S
VIGNA DI UVE NERE (1953)

Alena HORVATH CORRAL
Universidad de Oviedo

Resumen

Con el presente artículo se pretende realizar un análisis de la presencia de las desigualdades sociales y las diferentes masculinidades presentes en la obra *La vigna di uve nere* (1953) de la escritora siciliana Livia De Stefani. Para lograr este objetivo se llevará a cabo una exhaustiva lectura y exploración de los diversos pasajes de la historia junto con una selección y análisis de fragmentos claves en los que se encuentran presentes los ejes temáticos de esta contribución.

Palabras clave: Masculinidades, Desigualdades sociales, Livia De Stefani, Literatura femenina, Siglo XX.

Abstract

This article aims to analyse the presence of social inequalities and different masculinities in the work *La vigna di uve nere* (1953) by the Sicilian writer Livia De Stefani. In order to achieve this objective, an exhaustive reading and exploration of the different passages of the story will be carried out, together with a selection and analysis of key fragments in which the thematic axes of this contribution are present.

Keywords: Masculinities, Social inequalities, Livia De Stefani, Women's literature, 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

La presente contribución se basa en el análisis de la presencia de las masculinidades y desigualdades sociales presentes en la novela *La vigna di uve nere* (1953) de Livia De Stefani. Poetisa y novelista italiana, Livia de Stefani nació en Palermo en 1913, demostrando desde temprana edad su pasión por la escritura – escribió sus primeros poemas con tan solo siete años – formándose culturalmente de forma privada en contra de los ideales de sus padres. Se trasladó a Roma a la edad de diecisiete años tras contraer matrimonio con Renato Signorini, un conocido escultor y medallista italiano. Para la escritora este matrimonio fue una vía de escape ya que en su región, Sicilia, se sentía atrapada y coaccionada por un mundo plenamente patriarcal.

Su novela *La vigna di uve nere* (1953) es un claro reflejo de las desigualdades sociales de la época, las cuales se caracterizaron por profundas brechas económicas, políticas, y culturales, influenciadas por los procesos de industrialización, conflictos bélicos, movimientos sociales, y la expansión del capitalismo global, las cuales afectaban en primer plano a las mujeres.

Además, es posible apreciar a lo largo de toda la obra cómo está presente la tradicional figura del hombre como máximo dominante de la sociedad y sobre todo del ámbito familiar. Como es sabido, la figura del hombre en el siglo XX pasó de un modelo hegemónico y rígido hacia una mayor diversidad y cuestionamiento de las normas tradicionales. Aunque los cambios no se dieron de manera uniforme, este período sentó las bases para las discusiones actuales sobre el género y las masculinidades.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este estudio es llevar a cabo un análisis exhaustivo de la novela *La vigna di uve nere* (1953) de Livia De Stefani, con el propósito de identificar, examinar y contextualizar los fragmentos en los que se manifiestan las diferentes masculinidades y desigualdades sociales de la época.

La metodología utilizada se fundamenta en una lectura crítica y minuciosa de la obra, centrada en localizar y analizar pasajes

que evidencien desigualdades sociales vinculadas a comportamientos masculinos patriarcales. Para lograr este objetivo, se seleccionarán ejemplos representativos que permitan una argumentación sólida y fundamentada. El desarrollo del estudio ha sido respaldado por una revisión bibliográfica rigurosa, basada en fuentes académicas fiables y contrastadas.

3. EL CONCEPTO DESIGUALDADES SOCIALES Y MASCULINIDAD

3.1 DESIGUALDADES SOCIALES

Las desigualdades sociales se definen como las disparidades sistemáticas en el acceso a recursos, oportunidades y derechos fundamentales entre individuos y grupos en una sociedad. Estas diferencias, aunque naturalizadas en ciertos contextos históricos, son producto de estructuras sociales jerárquicas. Según Therborn (2013), “la desigualdad social es una construcción histórica que refleja relaciones de poder y dominación más que diferencias naturales entre individuos”.

En el siglo XXI, a pesar de avances tecnológicos y económicos, las desigualdades sociales persisten e incluso se han ampliado en ciertos contextos debido a la globalización y las políticas neoliberales.

Las causas de las desigualdades residen en varios aspectos como los factores económicos, la exclusión educativa, el género y patriarcado, el racismo y colonialismo. Estas causas producen ciertos impactos directos en ámbitos como la salud y la esperanza de vida, la movilidad social o la inestabilidad política. Es importante destacar que las diversas formas de desigualdades sociales (de clase, género, etnia, edad) pueden operar simultáneamente, y en forma articulada con otras desigualdades socioespaciales (regionales y entre áreas rurales y urbanas) y socio laborales (ocupaciones, ramas de actividad, tamaño de las empresas) y producir configuraciones de inequidades persistentes que actúan en contra de los sectores más vulnerables de la sociedad mediante un proceso de acumulación de desventajas sociales (Oliveira, 2007: 811).

Las desigualdades sociales son un fenómeno complejo, arraigado en las estructuras económicas, culturales y políticas de las

sociedades. Aunque los desafíos son significativos, la historia muestra que las políticas redistributivas y los movimientos sociales tienen el potencial de promover mayor equidad. Es responsabilidad colectiva avanzar hacia sociedades más inclusivas, donde los derechos y oportunidades no dependan del género, la raza o la clase.

3.2 MASCULINIDADES

En primera instancia se debe dejar claro cuál es el significado de masculinidad. Según el diccionario de la Real Academia Española la masculinidad es la “cualidad de masculino” (s.f., definición 1) y como sinónimos aparecen las palabras virilidad y hombría. Según esta definición se puede entender que la masculinidad engloba los atributos, comportamientos y valores de los hombres en determinadas sociedades.

Se debe tener en cuenta el contexto social, histórico y cultural en el que el hombre ha crecido, pues la masculinidad nace de una construcción social y su concepción cambiará dependiendo de la cultura, ideología, incluso economía. En base a esta construcción se diferencian varios tipos de masculinidad que se definirán brevemente.

La masculinidad se refiere a un conjunto de prácticas, actitudes, roles y características asociadas cultural y socialmente con los hombres en una sociedad determinada. Es una construcción social que varía según el contexto histórico, cultural y geográfico, y no es una categoría estática ni universal. En los estudios de género, se habla de masculinidades en plural, reconociendo que existen múltiples formas de ser hombre, y no todas se ajustan al modelo dominante¹.

En primer lugar, se encuentra la masculinidad hegemónica: es el tipo de masculinidad que ocupa este artículo, la conocida como tradicional, que sigue relaciones jerárquicas.

No es solo una manifestación predominante, sino que como tal queda definida como modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corpora-

¹ Para más información, véase Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.

lidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades, más aún en estos tiempos de globalización homogeneizante donde esta MG también lo es (Bonino, 2002: 7).

Esta masculinidad engloba a los hombres que defienden su posición de liderazgo frente al resto de personas, en especial en el núcleo familiar, con sus mujeres e hijas. La esencia de este concepto acuñado por Antonio Gramsci radica en cómo la raza, el género, la posición social, la sexualidad y la personalidad, son empleados a nivel individual, social y relacional “para legitimar (o cuestionar) la jerarquización y la complementariedad del orden de género hegemónico, a nivel global, regional y local” (Connell, Messerschmidt, De Stéfano & Morcillo, 2021: 33).

Cabe destacar, dentro del concepto de masculinidad hegemónica, el concepto de machismo, entendido como una serie de conductas estereotipadas asociadas directamente con la supremacía masculina con la búsqueda de ejercer dominio y control. Estas conductas pueden manifestarse de diferentes formas provocando diferentes impactos en las personas hacia las cuales se dirigen. Asimismo, se encuentran los micromachismos, relacionados directamente con el machismo, como su propia denominación indica, se tratan de pequeñas y sutiles conductas de dominación llevadas a cabo por los hombres contra las mujeres.

Son microabusos y microviolencias que procuran que el varón mantenga su propia posición de género creando una red que sutilmente atrapa a la mujer, atentando contra su autonomía personal si ella no las descubre (a veces pueden pasar años sin que lo haga), y sabe contramaniobrar eficazmente (Bonino, 2015: 28).

En segundo lugar, la masculinidad subordinada, la cual hace referencia a los hombres pertenecientes a una minoría que no se caracteriza con la llamada masculinidad hegemónica.

El caso más importante en la sociedad europea/americana contemporánea es la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales. [...] La masculinidad gay es la masculinidad subordinada más evidente, pero no

la única. Algunos hombres y muchachos heterosexuales también son expulsados del círculo de legitimidad (Connell, 1997: 13).

Este tipo de masculinidad está directamente relacionado con la hegemonía pues se retroalimentan mutuamente, de forma que aquellos que dominan en cierto ámbito a su vez se encuentran oprimidos por los guiones establecidos de sus subordinados. Como es señalado por Sánchez y Muñoz:

La oposición de los términos masculino y femenino produce una jerarquía encabezada por la masculinidad tradicional; por la operación de aserción el término masculino necesita de la existencia del término femenino para tener sentido. [...] La masculinidad alternativa surge simbólicamente por la operación de negación y contradicción de los semas nucleares de la masculinidad hegemónica [...] En cambio, la masculinidad subordinada aparece como consecuencia de la implicación de la masculinidad, pues sus semas nucleares contradicen a los de feminidad (2016: 71-87).

Por otro lado, se encuentra la masculinidad cómplice. La masculinidad hegemónica disfruta del beneficio del dividendo patriarcal², es decir, la ventaja que tienen los hombres de la subordinación de las mujeres. Según Connell (2005),

esta masculinidad se distancia de la exhibición directa del poder, pero acepta los dividendos patriarcales -privilegios que les otorga el orden de desigualdad de las mujeres- sin ninguna intención de cuestionarlos o rechazarlos ().

Estos hombres no practican la masculinidad hegemónica en su conjunto por lo que no se benefician en su totalidad pero

nos permite comprender como una basta mayoría de hombres practican sus relaciones de género sin estar en la línea de frente

² Dividendo patriarcal hace referencia al conjunto de ventajas que acumuladamente benefician a los hombres en comparación con las mujeres, en virtud de sus salarios más altos y mejores perspectivas de promoción. Para más información, consúltese: Connell, Raewyn (1995). *The Social Organization of Masculinity*. En *Masculinities* (pp. 67-86). Berkeley: University of California Press.

de la defensa del patriarcado, e incluso nos permite comprender a algunos de esos hombres que militan desde las filas de la resistencia (Jiménez, 2020).

Existe también la masculinidad alternativa, la cual hace referencia a los hombres que tras realizar un análisis de las diferentes masculinidades deciden no pertenecer a ninguna de ellas. Se caracterizan por la predisposición a analizar y elegir otro tipo de características, conductas y actitudes nuevas. “Ya no se espera que la masculinidad sea una sola cosa; ahora puede ser muchas, lo que permite la diversidad” (Seidler, 1994: 116). Es decir, es la masculinidad que se aleja de la masculinidad hegemónica patriarcal.

En lo que se refiere al ámbito literario, los estándares patriarcales dominantes han sido los que se han ocupado de moldear los roles masculinos – y femeninos – que los hombres, como sujetos del patriarcado, han asumido. A lo largo de la historia, los diferentes escritores como Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Italo Calvino o Umberto Eco han reflejado en sus obras los diferentes estereotipos de la masculinidad de la época como: la exaltación de la valentía y el honor del héroe masculino, la noción de la masculinidad cortesana que idealizaba la idea del hombre culto y elegante o el poder y la autoridad masculina.

Sin embargo, en la literatura contemporánea italiana han surgido voces que han desafiado los estereotipos tradicionales de la masculinidad, sacando a la luz temas como la masculinidad tóxica, la homosexualidad o la crisis de identidad masculina en una sociedad en continua evolución³.

4. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN *LA VIGNA DI UVE NERE* (1953)

A continuación, se relacionarán los conceptos vistos anteriormente de masculinidades y desigualdades sociales con los diferentes pasajes extraídos del texto de la novela de *La vigna di*

³ Véanse autores como Pier Paolo Pasolini, Roberto Saviano, Elena Ferrante, Dacia Maraini o Margaret Mazzantini.

uve nere (1953) haciendo uso de la metodología establecida para la realización de la presente contribución.

Los ejemplos son numerosos y se encuentran a lo largo de toda la novela. Se comenzará estableciendo un contexto sobre las informaciones más importantes de la obra. La historia se desarrolla en los años Cincuenta en Cinisi⁴ y trata de una pareja formada por Casimiro Badalamenti y Concetta. Ella mujer de treinta y seis años, soltera y criticada por el pueblo; él, hombre que llega a la ciudad huyendo de un pasado oscuro, honrado y respetado por todos. Tienen un total de cuatro hijos: Nicola, Rosaria, Gentilina y Giovanni pero ninguno de ellos crecerá en el núcleo familiar. La casa de la familia tiene un gran terreno con viñedos y naranjos, siendo los primeros un aspecto importante en la época y dando título a la novela. Cuando Casimiro decide que sus hijos regresen a casa, excepto Giovanni, surge una complicidad entre Rosaria y Nicola que les lleva a enamorarse al punto de mantener relaciones íntimas, quedándose esta primera embarazada. Una vez sale a la luz el embarazo la única preocupación tanto de Casimiro como de Concetta es la de mantenerlo en secreto y ponerle solución con el objetivo de no perder el honor de la familia. Esta solución será llevada a cabo por Casimiro, quien ejercerá presión sobre Rosaria hasta el punto de llevarla a la muerte.

Se observa un primer ejemplo durante una cena en la que Concetta muestra sumisión a Casimiro y él refuerza su posición de supremacía llegando incluso a realizar gestos agresivos:

Tutte queste sedie, tranne due, via subito, nel riposto”. Concetta si fece sulla porta raggendo fra le mani candide e grasse la zup-piera. “Ti scodello la minestra calda, e ti obbedisco.” “Subito, ho detto!”, gridò Casimiro e picchiò sulla tavola un pugno che fece traballare il tubo del lume e la fiammella (De Stefani, 1953: 10).

Otro pasaje similar lo encontramos unas páginas más adelante:

“Siediti” disse a un tratto a Concetta. E come se gli fosse balenato in mente un progetto rischioso ma profittevole “prendi l’altra sedia, siediti” rincalzò in tono autoritario e sbrigativo. “Qua, da

⁴ Población de la provincia de Palermo (Región de Sicilia).

questa parte, vicino a me. Da ora in avanti apparecchia pure per te, alla mia sinistra. E adesso mangiati il resto della gallina. È saporita. Mangiala senza riguardo, siamo in casa nostra” (De Stefani, 1953: 15).

Claros ejemplos en los que Casimiro le dice lo que tiene que hacer y cómo lo tiene que hacer, además de dar a entender que antes de esa conversación Concetta no tenía permitido comer en la misma mesa que él. En otra ocasión Concetta le dice:

Ti ho stirato la camicia bianca, ti ho smacchiato la cravatta e ti ho lucidato le scarpe. Paiono stelle, Casimiro mio. Ti dovrebbero vedere quelli di Giardinello! Ti direbbero: «Che brava serva ha Casimiro, più coscienziosa di una moglie» (De Stefani, 1953: 27-28).

En este caso, es la propia mujer la que se autocosifica⁵ y ha asumido sus roles tras la recepción de machismos y micromachismos por parte del hombre.

“Femmina o no, poco importa, purché io abbia la mia vittoria di maschio, purché scacci dall’animo mio ogni dubbio e servitù” (De Stefani, 1953: 46), son las palabras de Casimiro en las que hace referencia al hecho de tener hijos, dejando entrever que lo primordial para él es la demostración de su virilidad y capacidad de reproducción. Una vez más Casimiro refleja su posición de liderazgo sobre Concetta bajo el mandato de órdenes y ejerciendo a su vez sutiles comentarios acompañados de micromachismos – como decirle que estaría sola y vieja sin él – y también su necesidad de demostración de su masculinidad:

“Non lamentarti” disse Casimiro con un tono di voce che sottointendeva i benefici materiali da lei ottenuti a mezzo del suo amore protettivo. «Torna a letto e stai quieta. Se ci tieni a me, al mio affetto, al benessere che ti procura, alla garanzia che ti do per l’avvenire, mi devi obbedire, senza tante domande. Pensaci: sola saresti, anziana e senza conoscenza di altri mestieri, oltre

⁵ Violencia que ejercen las mujeres sobre sí mismas. Para profundizar, véase: Fredrickson, B. L., & Roberts, T. (1997). Objectification Theory: Toward understanding women’s lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, 173-206.

quello con il quale difficilmente ormai riusciresti a sfamarti. Il figlio io l'ho avuto, tu sai perché. Per convincerti che ne ero capace. Ora me lo puoi dire, su, fatti coraggio... è vero che ne dubitavi?"» (De Stefani, 1953: 55).

Más adelante se encuentra otro fragmento en el cual Casimiro deja clara su superioridad como hombre y lo poco que le importan las mujeres aun tratándose del amor de sus propias hijas, pues acabarán casándose y llevando el apellido de su marido:

Come uomo, tutti mi rispettano e mi onorano, e sa Dio se ho pagato per guadagnarmi rispetto e onoranze... Come padre, sono un disgraziato. Fortuna che le figlie mi amano. Ma le femmine, che valore hanno le femmine? Porteranno un altro nome, diventeranno sangue degli estranei... (De Stefani, 1953: 152).

Una vez Casimiro trajo de vuelta a todos los hijos, excepto a Giovanni – al cual decidió dejar con la familia que lo había criado – Nicola ocupaba un lugar central para Casimiro, al ser el único hijo varón y heredero legítimo de sus bienes. Sin embargo, desde su llegada, Nicola manifestó un profundo desasosiego en el entorno familiar, pues no percibía aquella casa como su verdadero hogar.

En una conversación durante una comida Casimiro le dijo a su hijo:

«E tu? Tu, il maschio, rimani indietro alle femmine? Il primo sei, e il primo dovrai essere sempre, avanti a tutti, dopo di me. Coraggio, vuotiamo insieme il bicchiere, più svelti delle femmine» (De Stefani, 1953: 96).

Tras estas palabras la propia Concetta aprobó las palabras de Casimiro y dejó de beber para poder dejarles ventaja, otro claro ejemplo de sumisión por parte de la mujer y de liderazgo y de narcisismo por parte del hombre, pues en sus propias palabras indica que deben de ser los primeros en todo y sobre todo mejor que las mujeres.

Nicola creció con los Marino, una buena y comprensiva familia de la que Nicola sí sentía formar parte y con la que deseaba ansioso poder regresar.

«Belle gramigne ti ha seminato in testa quel citrullo! Scommetto che ti avrà detto che potrai sceglierti la carriera che ti piaci, di'»? Magari usare del ricavato della terra per andartene per mare, eh?» (De Stefani, 1953: 105).

fueron las duras palabras de Casimiro hacia Nicola para darle a entender que todo con lo que llevaba fantaseando a lo largo de su vida nunca se cumpliría porque quien decidía su futuro era Casimiro, y él dictaminó que debería ser el hombre de la casa y el heredero de sus viñedos, nada de lecturas, cuentos, ni posibles viajes marítimos:

«Avanti, è anche figlio tuo... Le responsabilità dell'insegnamento a rispettare il dovere e la casa dove abita, non sono soltanto mie...» E Concetta, che gli era schiava anche nell'anima, si alzò e gli obbedì» (De Stefani, 1953: 118).

Una vez más en la que Casimiro le dice a Concetta cuáles son sus deberes como madre, y ella sumisa y devota a Casimiro, sin mediar palabra, acató sus órdenes:

“Se non la smetti di raccontare cretinerie, su quella testa riscaldata ci butto un secchio d'acqua” le borbottava dietro Casimiro, più per antica abitudine d'impedire ogni inframmettenza della donna che per vera contrarietà; ché anzi in presenza dei figli, gli accenni di lei alla sua potenza gli erano graditissimi (De Stefani, 1953: 123-124).

Estamos ante otra muestra de Casimiro y su narcisismo, de querer estar por encima de la mujer y llevarle la contraria simplemente por el hecho de serlo, no porque en realidad no esté de acuerdo con su opinión. Su único objetivo es demostrar que es respetado por todos y más que esto sea mostrado delante de sus hijos.

Tras la llegada desde América de la familia Martuccio, con la que Casimiro llevaba un tiempo escribiéndose por carta y con la que había concertado el matrimonio de Rosaria con el varón Martuccio que ella decidiese, Casimiro ejerce micromachismos sobre su hija Rosaria diciéndole cómo debe actuar, vestirse y colocarse para ser una bella mujer:

«Su con la schiena, dritta hai di stare, come un fuso! Le ragazze, più dritte stanno, meglio presentano le loro bellezze...» [...] Questa camicetta verde non devi metterla più» le disse» (De Stefani, 1953: 157).

Casimiro estaba orgulloso del honor que le daría Martuccio, más allá del dinero, por la herencia de un nombre que aún resonaba entre la alta mafia de la provincia; por lo que la elección de Rosaria como mujer de uno de sus hijos sería para Casimiro un reconocimiento de respeto y honra.

Los ejemplos de masculinidad hegemónica no solo se presentan por parte de Casimiro sino también por parte de otros personajes varones como es el caso de Giuseppe, hijo de los Martuccio, el “elegido” por Rosaria para casarse. En una charla él le pasa el brazo por la espalda y le dice:

“Lo sai che in America dovrai imparare a essere di buon umore e a sorridere sempre, pure a chi non conosci? A stare accigliati e a labbra strette, com'è usanza di Nicola, lo prenderebbero per pazzo e lo chiuderebbero in un manicomio...” (De Stefani, 1953: 166).

Con esta conversación le da a entender que deberá aprender a comportarse para complacer al resto de la gente, deberá actuar como un matrimonio normal y feliz y hace un guiño al comportamiento de su hermano poniéndolo como ejemplo de cómo no debe comportarse.

Asimismo, la propia Concetta refleja ese tipo de pensamientos que le han sido inducidos por Casimiro a través de violencia machista y micromachismos. Cuando descubre que su hija Rosaria está embarazada de su hijo Nicola mantiene un diálogo con Casimiro en el que dice “Ci ha coperti di vergogna... A lavare la macchia non basteranno tutte le lacrime nostre! Neppure l'acqua dell'intero mare basterebbe...” (De Stefani, 1953: 185).

A partir de este pasaje comienzan las inducciones de Casimiro hacia su hija Rosaria para que se quite la vida. Le da a entender que todo será mejor y que así nadie sufrirá las consecuencias – el deshonor y la vergüenza – de sus actos. Finalmente, Rosaria es atropellada en las vías del tren con dirección a Palermo e incluso

en esa situación, cuando llega el vigilante de la estación, Casimiro continúa con su exaltación del ego masculino aún sabiendo que él era el culpable de lo sucedido:

«Sono Casimiro Badalamenti. E se non ti ho detto abbastanza, mi spiegherò meglio in seguito, con mezzi di più pronta efficacia. Il mio solo dito mignolo vale ed è più forte di te e della tua razza. Scòstatì tu, la figlia è mia, non la lascio in mezzo alla strada in compagnia di estranei... Scòstatì, le tue scarpacce non debbono pestare il sangue mio» (De Stefani, 1953: 207).

Logrado su objetivo, hace parecer que todo ha sido un accidente y regresa a casa para decirle a Concetta qué debe hacer y cómo debe actuar ante la policía y ante la gente. En cuanto a Nicola, para castigarle por no acatar sus órdenes y no ser el hijo varón que Casimiro esperaba, lo envió a Messina⁶ con un familiar y le hizo firmar una carta en la que se declaraba autor del asesinato de su hermana, aunque en realidad Nicola no sabía qué estaba firmando ya que no sabía leer. Todo ello formaba parte del plan de Casimiro contra su hijo, quien finalmente termina siendo arrestado, en un intento de reafirmar su autoridad y demostrar que nadie está por encima de su poder.

5. CONCLUSIONES

Una vez realizada una detallada lectura de la obra, individuado algunos pasajes y tras analizar los mismos, podemos concluir en que la obra de *La vigna di uve nere* (1953) de Livia De Stefani es un claro ejemplo de crítica literaria a la sociedad de la época, al patriarcado impuesto por los hombres y al contexto hostil en el que se encontraban las mujeres sometidas a las órdenes y placeres masculinos.

La presente contribución presenta algunos de los ejemplos más notorios, pues la obra está plagada de ejemplos de narcisismo, egocentrismo masculino, machismos, micromachismos, veja-ciones y desigualdades hacia el género femenino. La mayor parte de ellos, como bien puede observarse, son realizados por uno de los

⁶ Ciudad de Sicilia.

personajes principales, Casimiro Badalamenti, claro estereotipo literario⁷ de hombre sabio y honrado, respetado por todos. Reúne todas las características, roles y comportamientos asociados con la masculinidad considerados como dominantes y que son valorados positivamente en ciertas culturas o sociedades. En ningún momento muestra flaqueza, al contrario, siempre refleja su valentía, control emocional, competitividad y su gran poder y autoridad por encima del resto, considerándose así un “verdadero hombre”.

En suma, De Stefani realiza a través de su novela, en primer lugar, una exploración de la masculinidad en un contexto específico: el mundo rural de los años Cincuenta, aspecto que ayuda a comprender la expresión y construcción de este tipo de identidades masculinas; en segundo lugar, una intersección entre lo social y lo personal, pues la construcción de la masculinidad está influenciada por factores tanto personales como sociales, como por la historia de los personajes y las expectativas culturales y sociales sobre el género; y en último lugar, aporta una contribución al diálogo sobre género y literatura ya que ofrece una perspectiva provocativa sobre la masculinidad y las desigualdades que inspira a realizar reflexiones más profundas acerca del tema hegemónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONINO MÉNDEZ, Luis (1996). Micromachismos: la violencia invisible en la pareja. *Primeras Jornadas de género en la sociedad actual. Valencia: Generalitat Valenciana*, 25-45.
- BONINO, Luis (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes*, 6(1), 7-35.
- BOURGUIGNON, François (2015). *The Globalization of Inequality*. Princeton University Press.
- CALOGERO, Rachel (2012). “Objectification Theory, Self-Objectification, and body image”. *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance*, 2, 574-580.

⁷ Ciertos personajes heredados de la tradición cuyos gestos y comportamientos corresponden a ciertos roles, retratos prefijados y reiterativos en sus conductas. El hombre se asocia con: razón, conocimiento, creación, naturaleza, frialdad, poder. Ocupa roles activos mientras que la mujer ocupa los roles pasivos: sensibilidad, emoción, sumisión, recato, reproducción.

- CONNELL, Raewyn (1997). *La organización social de la masculinidad*. Isis International.
- CONNELL, Raewyn (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James, DE STEFANO BARBERO, Matías y MORCILLO, Santiago (2021). Masculinidad hege-mónica: Repensando el concepto. *RELIES: Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, (6), 32-62. <https://doi.org/10.46661/relies.6364>
- DE OLIVEIRA, Orlandina (2007). Reflexiones acerca de las desigualdades sociales y el género. *Estudios Sociológicos*, 25(75), 805-812. <http://www.jstor.org/stable/40421109>
- DE STEFANI, Livia (1953). *La vigna di uve nere*. Milán: Mondadori.
- ESPADA CALPE, José María (2004). Poder, masculinidad y virilidad. *Curso Técnico Especialista en Igualdad de Oportunidades en el Empleo*. IMUMEL.
- JIMÉNEZ, Cristhian Manuel (14 de noviembre de 2020). Masculinidad cómplice. *Medium*. Recuperado de: <https://cristhianmanueljimenez.medium.com/masculinidad-c%C3%B3mplice-9c093dfdc24d> [Fecha de consultación 03/12&2024].
- KIMMEL, M. S. (Ed.). (2007). *The Gendered Society Reader*. Oxford University Press.
- KIMMEL, Michael (2008). Los estudios de la masculinidad: una introducción. En *La masculinidad a debate*, 15-32.
- MILANOVIC, Branko (2016). *Global Inequality: A New Approach for the Age of Globalization*. Harvard University Press
- MINELLO, Nelson (2002). Masculinidades: un concepto en construcción. *Nueva Antropología*, XVIII(61), 11-30.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f). Masculinidad. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/masculinidad>. [Fecha de consultación: 11/11/2024]
- SÁEZ, Gemma; VALOR-SEGURA, Inmaculada y EXPÓSITO, Francisca (2012). ¿Empoderamiento o subyugación de la mujer?: experiencias de cosificación sexual interpersonal. *Psychosocial Inter-vention*, 21(1), 41-51. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.5093/in2012v21n1a9> [Fecha de consultación: 27/11/2024].
- SÁNCHEZ MALDONADO, Miguel y MUÑOZ YÁÑEZ, Brenda. (2016). Jerarquía de la masculinidad y su representación audiovisual en la serie *Parks and Recreation*. *Anagramas -Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 15(29), 71-87. Recuperado de:

<https://doi.org/10.22395/angr.v15n29a3> [Fecha de consultación: 04/11/2024].
SEIDLER, Victor (1997). *Man enough. Embodying masculinities*. Sage.
TODESCO, Serena (2017). *Tracce a margine. Scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*. Pungitopo.

LE DONNE NELL'UNIVERSO LETTERARIO DI
ALESSANDRO BARICCO

WOMEN IN THE LITERARY UNIVERSE OF
ALESSANDRO BARICCO

Laura GONZÁLEZ-YARZA RODRÍGUEZ

Università Complutense di Madrid

Riassunto

Il presente lavoro propone un'analisi dei personaggi femminili nel mondo letterario dello scrittore Alessandro Baricco con uno studio comparativo fra di loro così come nei loro rapporti con i personaggi maschili. Nelle sue opere, in particolare nei romanzi *Castelli di rabbia* e *Mr Gwyn* spiccano i personaggi femminili non solo in numero ma specialmente per la fondamentale importanza che hanno nello svolgimento della trama e il modo in cui si aggiustano o no agli stereotipi femminili letterari.

Parole chiave: Alessandro Baricco, donna, personaggi femminili, stereotipi, letteratura italiana

Abstract

This paper proposes an analysis of the female characters in the literary world of the writer Alessandro Baricco with a comparative study of them as well as their relationships with male characters. In his works, particularly in the novels *Lands of Glass* and *Mr Gwyn*, female characters stand out not only in number but especially in the fundamental importance they have in the unfolding of the plot and the way they do or do not fit the literary female stereotypes.

Keywords: Alessandro Baricco, Women, Female Characters, stereotypes, Italian literature

1. INTRODUZIONE

In primo luogo, farò una breve introduzione dei romanzi *Castelli di rabbia* e *Mr. Gwyn* dello scrittore italiano contemporaneo Alessandro Baricco. In secondo luogo, spiegherò l'analisi dei personaggi femminili dei testi in questione. Infine, tratterò le prime conclusioni alle quali sono arrivata. Il presente lavoro propone un'analisi dei personaggi nelle opere citate con uno studio comparato fra di loro così come nei loro rapporti con i personaggi maschili.

Si sono scelte queste due opere di Baricco, perché *Castelli di rabbia* è *in primis* un libro speciale per l'autore: "Sono molto legato a *Castelli di rabbia* perché contiene tutte le mie visioni. Sono rimasto fedele a quelle visioni anche negli altri romanzi" (Fiori, 2003: 23), eppure trovo che entrambi i testi siano ricchi di spunti di riflessione a causa della quantità tanto quanto della varietà e complessità dei personaggi femminili. Ne fanno parte di *Castelli di rabbia* tre principali e quattro secondarie mentre invece ci sono due principali e una secondaria all'interno di *Mr. Gwyn* senza tenerne in conto quelli delineati. Oltre a ciò, mi pare interessante che le donne di maggiore rilievo tanto quanto quelle secondarie di queste due opere, seppure con certe caratteristiche stereotipiche, possiedano singoli ed unici aspetti che vengono ben definiti a tutti i livelli e le fanno distinguere dal resto.

Infine, i personaggi femminili sono indipendenti, senza perdere il contatto con quelli maschili, nonché centrali nello sviluppo dell'intreccio dei testi.

2. CASTELLI DI RABBIA

Castelli di rabbia è il suo primo romanzo, del 1991, che si svolge tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento nella località di Quinnipak.

I personaggi femminili principali sono Jun, la vedova Abegg e la narratrice mentre i secondari sono Betty Pun, Adelaide Fergusson, Monique Bray e Mary insieme ad altri personaggi femminili accennati.

2.1. JUN

Jun è una donna dalla pelle bianca che viene descritta come molto bella, a differenza delle persone di Quinnipak, soprattutto per le sue labbra. Queste ultime rappresentano un simbolo giovanile e attraente di femminilità, in più costituiscono un veicolo del parlato così come di ciò che si tace. Altre caratteristiche fisiche di Jun sono, ad esempio, il suo riso, decisivo per lo scatto d'amore di Dann Rail, i suoi capelli¹ e in particolare, l'opposizione tra "capelli scarmigliati" (Baricco, 2016a: 112) e che "viaggiavano sul volto" (Baricco, 2016a: 84) con "capelli tirati su, sulla nuca" (Baricco, 2016a: 154). Secondo me, da una parte i capelli sciolti hanno a che vedere con il caos, il disordine e la libertà mentre i capelli raccolti sono un simbolo di ordine in rapporto con la società, dall'altra i capelli raccolti consentono allo stesso tempo di far vedere il collo e la pelle bianca e si possono quindi creare momenti di seduzione.

A proposito di colori, ad un certo punto, un ospite arriva a casa di Jun perché vuole parlare con Dann Rail, il marito di Jun e lei colloca dei fiori bianchi sul tavolo della stanza, circostanza messa in risalto dal testo: "Era una bella stanza. Jun mise dei fiori sul tavolino. Bianchi. I fiori" (Baricco, 2016a: 138). Il rapporto della donna con fiori, perlopiù bianchi², si trova nelle diverse arti, ad esempio in pittura, dove questi ultimi rappresentano la pureità, il candore ecc. Un altro caso in cui Jun viene associata ai colori è nella scena centrale della Festa di San Lorenzo³ alla quale partecipa con un vestito giallo, osservazione ripetuta tre volte, dopo aver scartato un vestito rosso: "Sarà un gran giorno, domani, dice il signor Rail. Jun non sa se metterà il vestito rosso o quello giallo. San Lorenzo. Ogni anno c'è la festa di San Lorenzo" (Baricco, 2016a: 138). Secondo me, si può interpretare in diversi

¹ Le descrizioni cambiano secondo la situazione.

² "El color blanco es el símbolo principal de la luz y de lo eterno" (Cuesta, 2020). Il rapporto tra il colore bianco e il significato di pureità viene ribadito da Romeu rispetto ai concetti di Simmel (Romeu, 2019: 390).

³ Alessandro Baricco ne specifica l'importanza nell'intervista di Cinzia Fiori: "Il cuore di Castelli di rabbia [...] è quello il punto attorno al quale si costruisce il romanzo, è lì che tutto si intreccia" (Fiori, 2003: 23).

modi: il primo è che la festa è dedicata a San Lorenzo⁴, un santo che è stato sempre unito al sole, è dunque naturale la scelta del colore giallo a tono con la luce solare ma il colore rosso può alludere all'origine della suddetta festa, ovvero la morte tramite il martirio del santo. Il secondo è che il rosso si collega alla passione mentre il colore giallo significa anche tradimento nel mondo medioevale artistico⁵, a mio avviso funziona come segnale, vale a dire anticipa la scena sessuale tra Jun e il suo figliastro, Mormy. Un ultimo modo è interpretare il giallo come segno della successiva sciagura, la morte di Mormy.

Jun viene caratterizzata come una donna diversa dalle altre anche dal punto di vista psicologico. Ad esempio, non porta i gioielli che le regala il marito, una delle sue stranezze secondo il narratore. Alcuni esempi del suo forte carattere sono che lei non rimane ad aspettare il ritorno del marito dai suoi viaggi (a mio avviso, Baricco ha in mente l'immagine di Penelope, nota tra l'altro per l'attesa del marito Ulisse dell'*Odissea* dal lungo viaggio dopo la guerra di Troia e vuole esprimere che Jun è veramente diversa dal prototipo femminile classico, in questo caso Penelope⁶) e che Jun non guarda per terra quando il marito le presenta Mormy, il figlio mulatto che ha avuto dopo un rapporto extraconiugale.

Una caratteristica essenziale in Jun tanto quanto in altri personaggi femminili di Baricco è il gioco delle parole e dei silenzi, rimane spesso in silenzio ma come si suol dire i suoi gesti valgono più di mille parole e parla comunque in modo espressivo. Per esempio, non chiede spiegazioni al marito, al massimo gli

⁴ Francisco de Asís García racconta la vita del santo, in particolare le cause del martirio sofferto da cui deriva la sua classica importanza nel santorale cattolico (García, 2013: 141). Ortiz de Mendivil ricorda invece la tradizione secondo la quale la griglia è un tormento unito a San Lorenzo (Ortiz de Mendivil, 1980: 10).

⁵ “El amarillo [...] pasa a convertirse en símbolo de la traición [...] la locura, el engaño y un largo etcétera de infortunios [...] toma para sí todos los valores negativos posibles, siendo el único color que en la Edad Media [...] únicamente poseía significado negativo” (Sas van Damme, 2013: 249).

⁶ “Si enfocamos el mito desde la perspectiva de la heroína, y no desde la de su famoso marido, y la convertimos en protagonista, Penélope sería un personaje positivo, que [...] espera por un marido que no termina de llegar” (González, 2005: 7-8).

domanda quando parte, né gli fa domande su Mormy, semplicemente piange in silenzio e la sua rabbia rimane dentro di lei, fino al punto che gli chiede il favore di non dire a nessuno che lei ha pianto, non perde dunque mai la propria dignità.

Jun proviene da Morivar, una città sul mare, e conosce Dann Rail quando era poco più che un ragazzo mentre aspetta di imbarcarsi su una nave. Dann convince Jun di non salire sulla nave, però lei gli trasmette che deve salirci per poter consegnare un pacco a qualcuno, un libro, per la precisione, non scritto da lei. Jun vivrà con Dann durante 32 anni a Quinnipak, a patto che la lasci tornare a Morivar e compiere un nuovo viaggio per dirigersi altrove al momento giusto, in altre parole, verso il suo destino. Inoltre, lei gli fa promettere di non tornare a parlare di questo argomento fino al momento preciso.

All'inizio si può avere l'impressione che sia Jun quella che ha ceduto rispetto a Dann, nondimeno alla fine è lei che ha vinto, perché non ha mai perso di vista ciò che voleva e lo ha realizzato.

2.2 LA VEDOVA ABEGG

Un secondo personaggio significativo è la vedova Abegg che viene descritta sulla cinquantina, non più una bella donna, con i capelli bianchi. Stimata da tutta la città di Quinnipak, non si scoraggia di fronte alle difficoltà, in più è “di notevole fantasia e solide certezze” (Baricco, 2016a: 42) con uno stile vagamente militare in certe occasioni.

Bisogna chiarire che non si chiama Abegg e neanche è vedova, cioè durante tre anni, lei ha scritto lettere al sottonente Charlus Abegg dal quale ha preso il cognome. Lui le chiede di sposarlo, però muore prima di sapere l'accettazione della proposta di matrimonio, pertanto anche se non si sono mai sposati, lei inventa una storia personale.

La vedova Abegg stabilisce uno stretto rapporto di amicizia con Pekish ma non solo, e nonostante la sua “scarsa disponibilità economica” (Baricco, 2016a: 43), sceglie di prendersi cura di Pehnt, bambino orfano dai suoi due giorni di vita fino all'età adulta fuori da Quinnipak.

2.3. PUNTI IN COMUNE E CARATTERISTICHE STEREOTIPICHE

Jun e la vedova Abegg possiedono tre punti in comune: il primo è che entrambe le donne decidono di costruire il proprio destino. Il secondo punto si incentra sul ruolo della maternità, tra l'altro, Jun e la vedova Abegg diventano rispettivamente mamme di Mormy e di Pehnt senza esserlo dal punto di vista biologico. Il terzo e ultimo punto in comune tra entrambi i personaggi femminili è il non andare per le lunghe così come il silenzio in certe circostanze.

La vedova Abegg non fa domande a Pekish oppure quando lo vede male lo aiuta senza chiedere niente o cerca di sdrammatizzare. Oltre a ciò, non vuole chiarire la natura del suo rapporto con Pekish, dato che sa nessuno dei due ha in mente di sposarsi, ossia entrambi i personaggi hanno perso i loro grandi amori, ciò nonostante, hanno un rapporto molto vicino. A dire il vero, è la stessa vedova Abegg che pronuncia questa frase a modo di chiarimento: "è strano come alle volte non ci sia proprio nulla da dire" (Baricco, 2016a: 80) e verso la fine del romanzo, il narratore torna sulla stessa idea in riferimento alla vedova Abegg nel momento in cui Pekish sta per morire e lei non riesce a salutarlo:

voleva rispondergli un sacco di cose, la vedova Abegg. Ma quando ti viene quella voglia di piangere pazzesca, che proprio ti strizza tutto, che non la riesci a fermare, allora non c'è verso di spiacciare una sola parola, non esce più niente, ti torna tutto indietro, tutto dentro, ingoiato da quei dannati singhiozzi, naufragato nel silenzio di quelle stupide lacrime. Maledizione. Con tutto quello che uno vorrebbe dire...E invece niente, non esce fuori niente. Si può esser fatti peggio di così? (Baricco, 2016a: 209).

Un ulteriore segno dell'importanza del silenzio vincolato alla donna in quest'opera è che Pekish dedica un componimento chiamato Silenzio alla vedova Abegg e lei non lo sa, perché è un segreto. Un altro momento in cui Abegg non riesce a dire una parola è quando si rende conto che Pehnt, il ragazzo che ritiene suo figlio, deve partire da Quinnipak, ed è così rilevante come nuovo elemento decisivo per la trama che Baricco lo vuole sottolineare attraverso la ripetizione della struttura. Eppure, una

differenza tra Jun e la vedova Abegg è che la prima si sente costretta a svolgere il ruolo materno per Mormy, sebbene gli dica che lei non diventerà mai sua mamma in modo dolce mentre Abegg sceglie di occuparsi dell'orfano Pehnt.

A modo di ricapitolazione, si analizzeranno le caratteristiche stereotipiche o meno. I tratti fisici di Jun provengono in buona misura da quelli della donna angelicata così come il ruolo materno e il rapporto sessuale tra matrigna e figliastro risultano anche stereotipici, però alcuni suoi aspetti sono originali, ad esempio l'insistenza nel ricordare che lei non diventerà mamma, la costruzione del personaggio come matrigna⁷ non nel senso di malvagia, che sarebbe il significato classico della parola, bensì l'opposto, come dimostra il fatto che lei rimane l'unica persona presente al funerale del figliastro, Mormy. Un altro elemento è il rapporto con il marito, nel quale lei ha sempre libertà e lo lascia infatti come gli aveva fatto sapere fin dall'inizio.

La vedova Abegg compie invece il ruolo prototipo e stereotipico della donna casalinga che si occupa in generale dei lavori di cura come mamma di Pehnt e del lavoro domestico, giacché dipendono sia Pehnt, sia Pekish da lei. Il rapporto con Pekish è normale per il lettore, si evince tuttavia che sia moderno quando si ricorda che il romanzo si svolge nell'Ottocento mentre la storia personale della vedova Abegg mi pare più originale o detto in altre parole, è vero che lei sembri un po' antica per un lettore moderno, dato che potrebbe emanciparsi e restare nubile, nondimeno nell'Ottocento era molto rilevante diventare vedova di un soldato caduto in guerra, perché grazie a ciò lei acquisisce uno status e rispetto nella società.

2.4. LA NARRATRICE

Un nuovo personaggio è la narratrice, la quale la si conosce soltanto nelle ultime pagine del testo, si scopre che in realtà è una donna che si è dovuta prostituire per poter viaggiare e cambiare la sua vita in America, inventa dunque tutta la storia per fuggire dalla realtà, in questo modo non solo si modifica l'intero senso

⁷ “Il *topos* della matrigna crudele è ampiamente diffuso nella letteratura antica [...] incarnazione per eccellenza dello stereotipo femminile negativo” (Rosso, 2020: 1-2).

dell'opera ma anche il suo ruolo va al di là di quello da vittima e diventa protagonista.

2.5. BETTY PUN ED ADELAIDE FERGUSSON

Due personaggi femminili secondari sono Betty Pun e Adelaide Fergusson con una storia raccontata in poche pagine. Betty Pun ha dei bellissimi capelli biondi ed è una piacente signorina nubile di Prinquik; il signor Rol Fergusson, dell'Emporio Fergusson e Figli le lascia tutto nel testamento, pertanto adesso l'emporio si chiama Emporio Betty Pun. Adelaide Fergusson, moglie devota e irreprensibile del defunto Rol Fergusson e mamma di due figli, l'emporio per anni è stato suo, muore ventitré giorni dopo il marito mentre pronuncia la parola "bastardo" (Baricco, 2016a: 117). Due giorni dopo il seppellimento di Adelaide, i suoi due figli violentano Betty e la ammazzano spaccandole il cranio con il manico del fucile. Baricco vuole mettere in rilievo la violenza caratteristica della società dell'Ottocento, soprattutto verso le donne, perciò si serve dell'impiego della ripetizione: dopo aver annunciato che l'emporio si chiamerà Emporio Figli Fergusson, visto che Rol Fergusson è morto, due pagine più avanti appare la frase "vedi com'è strana la vita alle volte" (Baricco, 2016a: 116) e subito dopo si spiega che l'ereditiera sarà Betty Pun e non i figli di Fergusson. Un po' più avanti, si ripete "vedi com'è strana la vita alle volte" (Baricco, 2016a: 117) quando si racconta la morte di Adelaide a causa del rancore verso il marito, perché per colpa sua ha perso tutto. Eppure più tardi l'autore utilizza la stessa frase all'incontrario: "vedi com'è strana alle volte la vita" (Baricco, 2016a: 118) proprio prima di narrare lo stupro e il successivo omicidio di Betty. Si ottiene l'attenzione del lettore con questa ripetizione che alla fine viene cambiata così come gli fa intuire che si produrranno cambiamenti nella trama e al tempo stesso, nelle due prime volte si enfatizza l'importanza delle occasioni, nella terza e ultima volta si mette in evidenza il triste destino di Betty.

Alla fine, Adelaide, che dovrebbe avere ricevuto l'emporio di suo marito, e Betty, bella, giovane ereditiera e vittima della famiglia Fergusson, potrebbero avere avuto delle vite molto migliori di quelle che hanno ottenuto per colpa dei tre uomini che le circondavano. La descrizione dei tratti fisici di Betty risulta

stereotipica alla pari del ruolo di perfetta moglie di Adelaide, però a mio avviso si allontanano dagli stereotipi nel momento in cui Adelaide insulta il marito e Betty viene uccisa.

2.6. MONIQUE BRAY E MARY

Altri personaggi secondari sono Monique Bray e Mary. Monique Bray è una commessa che non solo non è bellissima ma anche poco appariscente a detta di Hector Horeau, con cui ha un fidanzamento disgraziato che dura otto anni finché lei rompe il fidanzamento e, dopo essere andata in ospedale, un giorno si suicida. Al giorno seguente, lui tenta di suicidarsi, nondimeno non ci riesce e muore a causa della malattia molto più avanti.

Mary è bella secondo Kuppert⁸ che a un certo punto lo lascia perché non lo sopporta. Anni più tardi, la trova “per caso” (Baricco, 2016a: 143), la ammazza con una roncola (la parola roncola appare sei volte in un crescendo di tensione prima che la settima volta sia l’ultima, in modo da preparare il climax di tragedia e si raggiunge il culmine con le urla delle persone che vedono Mary uccisa) e lui finisce in prigione per poi morire sulla forca.

2.7. PUNTI IN COMUNE E DIFFERENZE

Monique e Mary hanno in comune il fatto di perdere la vita in modo violento. Inoltre, i rispettivi personaggi maschili, Hector e Kuppert, si assomigliano dal punto di vista psicologico, dato che sono responsabili delle morti delle loro compagne, si autogiustificano tuttavia con la scusa di essere malati, incolpano il destino oppure le stesse vittime. Queste idee emergono dallo stile narrativo dal loro punto di vista, cioè Kuppert racconta la propria vicenda con Mary in prima persona mentre invece il lettore viene a sapere della storia di Monique in terza persona con accesso ai pensieri di Hector. In più, la narrazione dal punto di vista dei colpevoli consente di cercare di capire cosa c’è, ad esempio, dentro la mente di un assassino e anche se si perde la possibilità di conoscere la prospettiva femminile, è comunque facile distinguere tra carnefici e vittime.

Un elemento che accomuna le storie di Betty, Adelaide, Monique e Mary è che i figli di Adelaide da una parte, dall’altra

⁸ Baricco non esplicita il rapporto fra di loro.

Hector e Kuppert, non riescono ad accettare il rifiuto, ovvero Monique e Mary avevano rispettivamente manifestato la volontà di lasciare questi ultimi, nel caso dei figli di Adelaide è invece un po' diverso, giacché si tratta sia della perdita dell'emporio, sia di quella della madre, ci sono dunque aspetti emozionali tanto quanto economici.

A mio avviso, una spiegazione della violenza è vincolata al titolo del romanzo, *Castelli di rabbia*, che fa riferimento sia ai castelli in aria, sia ai castelli di sabbia in cui lo scrittore impiega la paronomasia tra sabbia e rabbia con l'intenzione di mettere sull'avviso il lettore rispetto ai sogni dei personaggi che non si avverano, si può notare in effetti nello specifico che Monique, Mary e Betty pagano la perdita dei progetti di Hector, Kuppert e dei figli di Adelaide col sangue, sicché queste azioni risultano maschiliste.

Inoltre, le storie di Monique e di Mary sono brevi come quelle di Betty e di Adelaide, però nei primi due casi rientrano all'interno di un contesto maggiormente sviluppato per capire i loro rapporti tossici con Hector e Kuppert e in particolare, per prevedere le loro tragiche fini con maggiore spazio, le aspettative del lettore aumentano e l'effetto sorpresa diminuisce, invece negli ultimi due casi non c'è bisogno di spiegare con più parole ed è quindi più veloce e diretto con il risultato che l'effetto sorpresa cresce, lo stile si adegua dunque al tipo di storia.

Baricco, d'altro canto, mostra esempi di violenza domestica nei personaggi di Monique e di Mary e smonta gli stereotipi di genere⁹ anche con Betty. Si evince che non solo Hector e Kuppert non ne rimangono impuni, bensì succede come con Betty ed Adelaide, vale a dire che Monique e Mary sarebbero vive se non si fossero incontrate con Hector e Kuppert, con la sfumatura che Monique soltanto fugge con il suicidio e Mary non riesce purtroppo a scappare.

⁹ Due degli stereotipi ritenuti tra i più forti dall'Istituto Nazionale di Statistica (Istat) che vengono, per l'appunto, smontati da Baricco sono: "una donna che non vuole un rapporto sessuale sa come evitarlo" (Istat, 2019: 10) e "lei non è seria" (Istat, 2019: 10) sulla violenza sessuale.

3. MR. GWYN

Ora si procede ad analizzare i personaggi femminili del romanzo *Mr. Gwyn*, del 2011, che si svolge nei giorni nostri a Londra. Le donne principali sono la signora con il foulard e Rebecca, quella secondaria si chiama Audrey.

3.1. LA SIGNORA CON IL FOULARD

La signora con il foulard impermeabile è anziana e quando conosce il protagonista, nonché scrittore Jasper Gwyn, si scopre che lei era una sua lettrice.

Un interessante aspetto del personaggio è che lei ha un unico incontro con Jasper prima della propria morte, parla tuttavia con lui in modo frequente e naturale. Ci sono comunque momenti in cui Baricco ricorda che lei non è più viva al lettore. Una prima occasione è provocata da Jasper: “-Lei non è vecchia. Lei è morta” (Baricco, 2016b: 56). La seguente è detta dalla signora: “-io sono morta [...] Adesso è proprio ora che vada. Lo disse con voce dolce, ma ferma” (Baricco, 2016b: 94). A questo punto le interazioni si interrompono, ciò nonostante è convinto di rivederla prossimamente e ogni tanto pensa a lei.

Antica insegnante con “toni da maestra di scuola” (Baricco, 2016b: 53), aiuta Jasper a trovare la sua strada in vita tanto quanto dopo la morte come una sorta di saggio grillo parlante o di sibilla con cui ha conversazioni soprattutto immaginarie nella sua testa, perciò Jasper l’ammira e le è grato per il suo aiuto.

Baricco non utilizza mai la parola fantasma a differenza di altri classici come Shakespeare, Dickens oppure Oscar Wilde in ogni caso, a parer mio, è un diverso genere di fantasma, visto che Baricco non descrive il fantasmagorico aspetto della signora, caso mai, si avvicina al fantasma di Dickens nella figura di consigliere e a quello di Wilde nell’assenza di spavento di Jasper.

3.2. REBECCA

Rebecca ha ventotto anni e viene descritta dal punto di vista fisico come “una ragazza grassa, piuttosto elegante” (Baricco, 2016b: 18), poi Jasper aggiunge che “notò che aveva un volto molto bello, per il resto limitava i danni scegliendo bene i vestiti” (Baricco, 2016b: 20). L’aggettivo grassa si ripete con frequenza,

mentre altre caratteristiche fisiche citate sono la luce negli occhi, le labbra splendide e i denti bianchi. Si dice anche che ha la pelle molto bianca, un tatuaggio alla base della schiena, i seni piccoli, e i nei segreti.

È una stagista che viene definita bravissima dal capo e agente letterario, Tom Bruce Shepperd, è la prima modella di Jasper nel nuovo percorso artistico come scrittore di ritratti, diventa la segretaria di Jasper, quest'ultimo le fa calorosi complimenti come la "collaboratrice più precisa, discreta e piacevole" (Baricco, 2016b: 130). Dopo che Jasper parte, Rebecca cambia lavoro, ragazzo, città, si sposa con Robert e diventa mamma di Emma nel giro di pochi anni. Il testo specifica che lavora meno e ingrassa ulteriormente "e nessuna delle due cose le procurò alcuna forma di rimorso" (Baricco, 2016b: 133).

Seppure Rebecca abbia delle insicurezze, non solo è un personaggio forte ma esce anche dalla propria zona di comfort.

3.3. AUDREY

Audrey, la figlia di diciannove anni del primo uomo modello, "ragazza difficile" (Baricco, 2016b: 119), ha dei lunghi capelli biondi, dritti e fini, con dei lineamenti spigolosi e degli incantevoli occhi scuri, magra, con dei seni piccoli e ben fatti, nonché con delle mani pallide e piene di minuscole ferite.

Audrey funziona invece come antagonista di Rebecca, inoltre destabilizza l'armonia tra Rebecca e Jasper, utilizza il proprio corpo come un'arma, parla di continuo e trasmette una "cattiveria indiscriminata [...] tremendamente animale" (Baricco, 2016b: 120), anzi, Jasper ritiene che la sua voce sia come un elemento più pericoloso equivalente ad un artiglio.

Audrey non solo ha un'avventura con Jasper ma gli causa danni, vale a dire che racconta sul lavoro di Jasper ai giornali fino al punto di farlo allontanare per evitare i giornalisti, però alla fine non nuoce, nel senso che fa sì che Jasper torni a cambiare vita.

Lei diventa l'ultima modella di Jasper, ragion per cui chiude il cerchio aperto da Rebecca come la prima modella femminile e dal padre come il primo modello maschile, un altro motivo di contrasto sia tra entrambe le donne, sia tra genitore e figlia.

Una particolarità è che prima la si presenta dal punto di vista caratteriale, poi per l'aspetto fisico, a differenza della tradizionale

presentazione all'incontrario. Secondo me, può essere per mettere in risalto la sua apparente sicurezza in se stessa e il suo modo di agire in generale. In fin dei conti sia il padre di Audrey, sia Jasper e Rebecca dicono su di lei cose simili, ovvero che è cattiva tanto quanto seducente e incantevole; ad ogni modo, Rebecca prova pietà per Audrey, perché si rende conto che in fondo non sa comportarsi in altro modo.

3.4. CARATTERISTICHE STEREOTIPICHE

In seguito, si analizzeranno le caratteristiche stereotipiche o meno. I tratti fisici di Rebecca non mi sembrano molto stereotipici, ovvero non è frequente che il personaggio femminile più importante del testo sia una donna *curvy* che all'inizio dell'opera sente insicurezza rispetto al suo corpo, bensì evolve e la riacquista, mentre il tatuaggio è un segno caratteristico dei nostri tempi. Penso che i tratti fisici di Audrey siano più stereotipici tranne che le mani con le piccole ferite che sembrano indicare una malattia della pelle.

Ritengo che la signora con il foulard sia un personaggio stereotipico, dato che una delle professioni più legate al genere femminile è proprio quella di insegnante e un aspetto in comune che ha con la vedova Abegg del precedente romanzo di *Castelli di rabbia* è il fatto che entrambe le donne siano burbere, hanno tuttavia a cuore le persone.

Infine, un elemento che accomuna la signora con il foulard e Rebecca è il fatto di aiutare Jasper Gwyn, ognuna a modo suo, comunque è una loro libera scelta, così come ad un certo punto ciascuna va incontro al suo destino.

4. CONCLUSIONI

In conclusione, si evince sia che le donne principali si caratterizzano da un frequente rapporto con gli uomini, però al tempo stesso sono indipendenti a differenza di loro, sia che i personaggi femminili secondari sono caratterizzati da brevi vicende purtroppo drammatiche.

Infine, i personaggi femminili non solo sono numerosi ma risultano anche complessivamente fuori dagli schemi e possiedono in particolare una fondamentale importanza nello

svolgimento della trama delle opere di *Castelli di rabbia* e di *Mr. Gwyn*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARICCO, Alessandro (2016a). *Castelli di rabbia*. Feltrinelli.
- BARICCO, Alessandro (2016b). *Mr. Gwyn*. Milano: Feltrinelli.
- CUESTA, Ana M^a; PAZOS-LÓPEZ, Ángel; DURÁN, Iván; EL IMRANY, Karim; GÓMEZ, Sofia; MARTÍN, Gwendal Javier; MORÁN, Alejandro; MORENO, Aarón; MORUECO, Marta; PARDO DE SANTAYANA, Carmen y RODRÍGUEZ, Elvira (6 novembre 2020). Esplendor, materia y significado. Los colores en la Edad Media: el blanco. *Universitat Complutense, grupo de investigación Capire*. Recuperato da <https://www.ucm.es/capire/gamacolores-blanco> [Data di consultazione: 14/10/2024].
- FIORI, Cinzia (17 febbraio 2003). Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco. *Corriere della Sera*, 23. Recuperato da: https://web.archive.org/web/20120514064044/http://archiviostorico.corriere.it/2003/febbraio/17/Ballando_con_sogni_nei_Castelli_co_0_0302172992.shtml [Data di consultazione: 30/10/2024].
- GARCÍA, Francisco de Asís (2013). Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de san Lorenzo en la catedral de Jaca. *Codex Aquilarensis*, 29, 135-152.
- GONZÁLEZ, Ramiro (2005). Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína. *Estudios Clásicos*, (128), 7-21.
- ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA (2019). *Gli stereotipi sui ruoli di genere e l'immagine sociale della violenza sessuale*. Recuperato da: <https://www.istat.it/wp-content/uploads/2019/11/Report-stereotipi-di-genere.pdf> [Data di consultazione: 26/08/2024].
- ORTIZ DE MENDÍVIL, Juan José (1980). *San Lorenzo en la literatura* [Tesi di dottorato]. Università Complutense di Madrid, Madrid. Recuperato da: <https://docta.ucm.es/entities/publication/5841fe53-4d3c-4d44-a74d-fd8e6b630d85> [Data di consultazione: 23/10/2024].
- ROMEU, Vivian (2019). Sociabilidad y sensibilidad en Simmel. Reflexiones desde la fenomenología de la comunicación. *Estudios sociológicos*, 37(110), 369-396.
- ROSSO, Nadia (2020). Una matrigna in frammenti: Ino. *Frammenti sulla Scena. Studi sul dramma antico frammentario*, 1(1), 1-17.
- SAS VAN DAMME, Astrid de (2013). El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados. *Estudios medievales hispánicos*, (2), 241-276.

AGING MASCULINITIES AND THE SPECTRE OF
EMASCULATION: REDISCOVERING PETER
STRAUB'S *GHOST STORY* THROUGH GENDER
AND AGING

MASCULINIDADES ENVEJECIDAS Y EL
ESPECTRO DE LA EMASCULACIÓN:
REDESCRUBRIENDO *GHOST STORY* DE PETER
STRAUB A TRAVÉS DEL GÉNERO Y LA VEJEZ

Marta MIQUEL BALDELLOU
Universidad de Lleida

Abstract

With the advent of aging studies, Peter Straub's novel *Ghost Story* (1979) is liable to be reinterpreted bearing in mind the importance that the trope of aging masculinities acquires in it, insofar as the older male protagonists must face the uncanny and abject presence of a ghostly young woman threatening to disrupt their privileged position as older patriarchs. This article analyses instances of hegemonic masculinities, positive aging, and alternative masculinities by means of the struggle that the male characters establish against a symbolic and threatening female presence that conditions the perceptions of their masculinities and conjures the spectre of emasculation in their old age.

Keywords: masculinities, decline, emasculation, monstrous-feminine, female spectre.

Resumen

Con el advenimiento de los estudios de la vejez, la novela de Peter Straub *Ghost Story* (1979) resulta susceptible de ser reinterpretada teniendo en cuenta la importancia que el tropo de las masculinidades envejecidas adquiere en ella, puesto que sus ancianos protagonistas deben enfrentarse a la presencia extraña y abyecta de una joven mujer espectral que amenaza con subvertir

su privilegiada posición como longevos patriarcas. Este artículo analiza ejemplos de masculinidades hegemónicas, envejecimiento positivo y masculinidades alternativas mediante la pugna que los personajes masculinos establecen con una simbólica y amenazadora presencia femenina que condiciona las percepciones de sus masculinidades y que invoca el espectro de la emasculación en su vejez.

Palabras clave: masculinidades, declive, emasculación, lo monstruoso-femenino, espectro femenino.

1. INTRODUCTION

The characterisation of the female spectre in Peter Straub's *Ghost Story* (1979), which is considered one of the most influential novels in contemporary horror fiction, is rooted in the nineteenth-century gothic tradition, but it also presents some postmodern features. Upon being asked about his novel, Straub admitted, it "started as a result of my having just read all the American supernatural fiction I could find [...] I reread Hawthorne and James, and went on and got all of Lovecraft and a lot of books by his 'set' – this was because I wanted to find out what my tradition was" (qtd. in King, 2001: 286). More recently, Gerard Collins (2006) argues that the ghostly figure in Straub's novel is postmodern insofar as it gains "purpose and individuation only within the context of each different beholder" (2006: 199). It is Straub himself, though, who seems to confirm that the ghost in his novel is both rooted in nineteenth-century gothic fiction, while it also acquires some postmodern features given the metafictional quality of the narrative, as he explains the way he came up with the idea for his book: "the first thing I thought of was having a bunch of old men tell stories to each other – and then I hoped I could think of some device that would link all the stories" (qtd. in King, 2001: 286). It may be claimed that this link lies in the fears and concerns of aging men with regard to an eerie spectral woman, whose ghostly presence haunts the male subjects in their old age.

Insofar as Straub's novel draws on the tradition of the nineteenth-century ghost story, as King further notes, "the female

revenant (all of Straub's evil ghosts are female) is cold and destructive, living only for revenge" (King, 2001: 293). Besides, according to scholar Ann Williams (1995), narratives pertaining to the male gothic are mostly grounded in the plot underlying the classical myth of Oedipus, in which the male is allured by an imposing female figure. This ambivalent portrayal of the female ghost – as both appealing and menacing – is conveyed in John Irvin's film adaptation of Straub's novel, particularly as the corporealized female spectre adopts the shape of an attractive young woman, but also of a terrifying decaying corpse. In her analysis of ghost fiction, Julia Briggs (2000) argues that "patriarchal definitions of women as unclean have forged links between women's experience and the physical state of abjection," which has paved the way for "resistance to existing social forms," thus claiming that "the ghost story may have offered an imaginative access to some kinds of spiritual power" for women (Briggs, 2000: 128). Nonetheless, Collins (2006) contends that "the patriarchal discourse dominates the novel, with the peripheral female perpetually seeking entry" (Collins, 2006: 193), as the female ghost arises as a latent presence that haunts the men, but remains on the margins, particularly owing to the narrative focalisation on the male perspective.

In addition to interpretations of Straub's novel in terms of gender, which underscore the renovation of the nineteenth-century tradition of the female ghost in an eminently patriarchal society, it is only very recently that the discourse of aging that also pervades Straub's novel has attracted critical attention. Accordingly, Bowdoin van Riper (2019) draws attention to the fact that the four elderly men on whom the novel focuses stand for the preservation of historical memory, which is passed from one generation to the next, and the safeguarding of patriarchal traditions and values that uphold the status quo and the privileged role assigned to aging men. In contrast, as Van Riper (2019) further claims, "the specter that haunts the four old men [...] is a tangible symbol of the offense they once committed, not just against human-made laws but against human decency" (2019: 207). It could thus be argued that Straub's novel addresses the anxieties befalling a group of highly-respected elderly patriarchs who feel haunted by their guilty memories about a dreadful secret

concerning the death of a beautiful young woman – in a veiled allusion to Edgar Allan Poe’s favourite trope – which, if disclosed, might not only threaten their public image as alleged advocates of decency and civility, but also the traditionally male-controlled institutions that they personify as aging patriarchs.

Straub’s novel revolves around four leading and aging male citizens in the small upstate New York town of Milburn, comprising attorneys Frederick Hawthorne and Sear James, doctor John Jaffrey, and retired businessman Lewis Benedikt, who are members of the Chowder Society, which consists of an exclusive assembly that evokes old-fashioned Victorian gentlemen’s clubs, particularly insofar as only males are allowed. For the past fifty years, these aging men have met once a month to tell each other stories by the fireplace, hence reaffirming their role in preserving past traditions and evoking their ancestral role as elders. Nevertheless, after the sudden death of a fifth member in the society, Edward Wanderley, the rest of aging men in the group have been plagued with nightmares, which have encouraged them to tell one another ghost stories during their meetings in an attempt to engage in a sort of catharsis to appease their latent anxieties. When they invite Edward’s nephew, Donald Wanderley – who is a writer interested in the occult – to join their society, he informs them about the death of his brother David under mysterious circumstances. As they tell each other their personal ghost stories, they realize that they all have been haunted by the same female ghost, whom they have met through different names v mainly Eva Galli, Alma Mobley, and Anna Mostyn – and who seeks to take revenge and vindicate herself for her untimely death. In this respect, as Bowdoin van Riper claims, the spectral female presence that haunts this group of patriarchal elders mostly responds to “their determination to erase the event – and thus the person – not just from their own memories, but from the shared, collective memory” (2019: 202). As a ghost story, Straub’s novel not only portrays a young female ghost haunting four aging men, but in an allegorical interpretation, she turns into the spectre of emasculation for the men in their old age.

With the purpose of revisiting Straub’s *Ghost Story*, focusing on the importance that the discourses of aging and gender acquire in the narrative, it is the aim of this article to approach Straub’s

novel through the notion of aging masculinities, together with the spectre of emasculation that comes along with them, as aging patriarchs face a threatening female ghost, whom they perceive as an embodiment of the Freudian concept of the uncanny and the Kristevan definition of the abject, and who conditions the way male elders feel obliged to adapt to changing perceptions of masculinity along their aging process.

2. FROM HEGEMONIC TO AGING MASCULINITIES: OLD AGE AS A NARRATIVE OF DECLINE

The four male elders around whom Straub's novel mainly evolves are members of the Chowder Society, which stands as a surviving relic of patriarchy, social status, wealth, and tradition in contemporary times. In their older years, Frederick Hawthorne, Sear James, John Jaffrey, and Lewis Benedikt belong to a reactionary, conservative, and bourgeois set that observes how the values and traditions they have been upholding for a lifetime are gradually being eroded and doomed to extinction. As Van Riper (2019) claims, these older patriarchs "possess wealth and power, and enjoy the respect and deference of their neighbors" (2019: 211). However, behind that façade, they are all haunted by their lifetime commitment to conceal Eva Galli's death, for which they were to blame in their youth, thus deciding to cover up their misdeed in order to protect their alluring prospects as adult men.

This shared concern to hold on to their assigned power as males and to preserve patriarchal values evokes their wish to embrace hegemonic masculinities. Coined by sociologist Raewyn Connell in 1987, the notion of hegemonic masculinity has traditionally connected manhood with values such as courage, physical strength, and impassiveness. Arising from this hegemonic notion of masculinity, according to theorists Judy Chu, Michelle Porche, and Deborah Tolman (2005), manliness has conventionally been associated with "physical toughness, emotional stoicism, projected self-sufficiency, and heterosexual dominance over women" (2005: 94). As exponents of patriarchy, the male elders in Straub's novel gradually struggle to keep up with the precepts pertaining to hegemonic masculinities, despite the latent secret that may put in jeopardy their privileged position

and that appears more threatening in the advent of their old age. As critics Robert Meadows and Kate Davidson (2006) argue, if hegemonic masculinities legitimise patriarchy by means of extolling values that have often been associated with youth – such as strength and self-control – conversely, features conventionally related with old age – such as fragility or even disease – may result in the exclusion of elderly men from hegemonic conceptualisations of masculinity (2006: 296). Correspondingly, insofar as hegemonic masculinity has often been connected with youth, old age may lead male elders, who intend to hold on to the precepts of dominant manhood, to question their perceptions concerning their masculinity. In this respect, theorist Gabrielle Mueller (2009) even implies that standing by the tenets of hegemonic masculinities in old age may bring forward a symbolic “process of emasculation” (2009: 151). Henceforth, in Straub’s novel, as the four patriarchs begin to display the effects of old age, they also give evidence of their aging masculinities, as they realise that the hegemonic masculinities which they have abided by for a lifetime seem to deprive them of their male identity as they grow older.

Different passages in Straub’s novel underline the aging traits that typify the four male protagonists. As a character, Frederick Hawthorne is portrayed as “a seventy-year-old lawyer [...] susceptible to colds” (Straub, 2008: 27), Sears James openly declares that he is “no longer a strong young man of twenty” (Straub 2008: 107), John Jaffrey has been “a diabetic [...] since his early sixties” (Straub, 2008: 110), and Lewis Benedict has turned into his own father’s double, as he looks “bald and massive” (Straub, 2008: 32). Besides, in terms of their profession and their capacity to make profit, which has traditionally been aligned with hegemonic masculinities, even if Hawthorne and James still work as attorneys, it is conceded that “there was no longer much work for them” (Straub, 2008: 83); although Jaffrey, as a doctor, still visits his patients, he must struggle with his own health issues and addictions; and, as for Benedict, he already enjoys his retirement. Nonetheless, the turning point that symbolically unleashes the aging process of these four elders and evinces their growing detachment from a hegemonic model of masculinity is the death of their friend Edward under strange

circumstances, which turns them from self-confident and powerful patriarchs into scared and vulnerable elders. As Hawthorne reflects upon their gradual decline, he gazes at his comrades, pondering that “they were his friends [...] and he gradually became aware that he feared for them” and that “they seemed so terribly vulnerable” (Straub, 2008: 38). Upon contemplating one another, each of the male members of the Chowder Society silently gains insight into how aged, wasted, tired, and frightened they look. It could be claimed that the aging masculinities that these older patriarchs illustrate complies with what cultural gerontologist Margaret Gullette (2011) describes as a narrative of decline – as opposed to a narrative of progress, usually associated with youth – thus claiming that, in Western society, old age has conventionally been connected with a process of loss and decreasing capability. Essentialist categorisations of old age have effect on the ways of defining masculinity, since, as a result of ageist misconceptions, old age may be alleged to have a decaying and weakening effect on the perceptions of masculinity.

3. THE FEMALE SPECTRE OF EMASCULATION: THE NOTION OF THE MONSTROUS-FEMININE

In Straub’s novel, the discourse of dominant masculinities, which the four patriarchs have embraced for most of their lives, becomes particularly counteracted in their old age by their ancestral fear of the monstrous-feminine, which compels them to explicitly address the traumatic event that took place in their youth in relation to Eva Galli. In one of the meetings of the Chowder Society, Hawthorne and James tell Edward’s nephew, Donald, about the actual ghost story that has been haunting them, and that they have been repressing from their memories for all their lives. As these older men unfold, when they were in their twenties, a young woman, Eva Galli, who was slightly older than them, arrived in town, and all the five young men fell in love with her to the extent of considering her their platonic love. Eva was engaged to one of the men in town, but their engagement was suddenly broken off when Eva’s fiancé discovered that she was seeing another man. Moreover, while he was working, Eva’s

fiancé suffered a terrible accident that killed him. After this tragic event, out of rage, Eva came to see the four young men and started making sexual advances with the aim of demeaning them given their lack of experience as a result of their youth. As Hawthorne explains in the novel, “she *did* seem like a devil; like something possessed. You know how when a woman gets angry, really angry, she can reach way back into herself and find rage enough to blow any man to pieces – how all that feeling comes out and hits you like a truck? It was like that” (Straub, 2008: 380). As a result of Eva’s advances, the four young men felt threatened and they struggled against Eva until she fell and hit her head accidentally. Believing her dead, the four men conspired to put her body in a car and drive it into a deep pond. Nonetheless, as the car was being pulled into the water, the men noticed that Eva’s body began to move, hence implying that, even though they realised she was not dead, they did nothing to save her life.

As elders, the four men have been plagued not only with the memories of Eva Galli, which they have tried to repress for years, but also with her spectral presence, which has been haunting them in their nightmares and has also found replication lately in their everyday realities. Accordingly, from a psychoanalytic perspective, Eva becomes a source of the uncanny, insofar as she is a familiar female presence that these aging males have tried to suppress. Besides, Eva becomes a personification of the Jungian anima – that is, the unconscious feminine psychological qualities that a man possesses – thus conjuring the spectre of emasculation that symbolically befalls these four men in their older years. In addition to standing for a source of the uncanny, as a personification of the monstrous-feminine, Eva Galli – together with her other identities, Alma Mobley and Anna Mostyn – also becomes a source for the abject. In resemblance with the Kristevan (1982) notion of the abject, which involves subverting borders, positions and rules (1982: 4), as Collins (2006) claims, the character of Eva Galli arises as “a species of ghost that is perpetually renewing, transforming, and surviving,” since she “transcends all ‘natural’ laws of time and space” (2006: 207). According to Barbara Creed (2021), from a psychoanalytic stance, the female figure becomes the abject when the child rejects her for the father in order to take up its role in the symbolic

order, which is associated with patriarchal authority. As Creed (2021) further claims, the female abject reveals itself through different manifestations, such as biological bodily functions, the failure to respect the law, and the physicality of the corpse. In Straub's novel, as embodiments of the monstrous-feminine, Eva Galli and her different manifestations stand for the abject from a male perspective, insofar as she is intrinsically connected with the bodily fluid of water, as a symbolic element connected with life and death, inasmuch as Eva Galli drowned and her body lies under water; she also evokes the infringement of the law, insofar as she indulged in defiant sexual advances with younger men; and, her corpse arises as the ultimate embodiment of abjection, as the vision of her decaying body not only haunts her murderers in their old age, but also drives them to their death.

As respective embodiments of the monstrous-feminine, Eva Galli, Alma Mobley, and Anna Mostyn epitomise the diverse images of woman as archaic mother, the pre-oedipal woman, and the castrated female body, which are represented in a single figure. Eva Galli mostly incarnates the archaic mother, particularly insofar as she is associated with the dark waters of the pond, which symbolically stand for a voracious and threatening womb. Alma Mobley personifies the figure of the phallic woman, inasmuch as her portrayal mainly highlights her androgynous traits and her sexual avidness, which eventually turn her into a source of the abject for her lovers. Finally, Anna Mostyn mostly embodies the castrated female body, since, despite her apparent youth and candidness, she summons the latent symbolic threat of castration that belittles the elders and stirs oedipal childhood memories of the mother. In response to the ancestral threat of this archaic, phallic, and castrated female figure, the aging men feel compelled to counteract her by means of holding on to dominant masculinities in order to thwart their dread of the intimidating woman who menaces to undermine their allegiance to hegemonic masculinities in their old age.

4. COUNTER-NARRATIVES, POSITIVE AGING, AND ALTERNATIVE MASCULINITIES

In Straub's novel, as members of the Chowder Society meet in order to tell each other stories with the aim to exorcise their latent

fears of the female spectre that is haunting them, from a psychoanalytic perspective, they also seek to create their own narratives as patriarchs and guardians of the symbolic order. As Collins (2006) claims, this “society of men set up on the monstrous female in order to preserve patriarchy” (2006: 206), and in so doing, they intend to defend their manhood which they feel remains under threat by effect of an ancestral female menace. The members of the Chowder Society thus resort to counter-narratives, to use Hilde Lindemann Nelson’s term (1995), whereby individuals are allowed to reclaim part of their threatened identity.

In fact, the Chowder Society attracts the attention and even respect of younger men, among them Freddy Robinson, from whose perspective the members of the society are regarded with admiration: “there they sat, his Methuselahs, talking among themselves; one raised a hand, one smiled [...] the men no longer seemed so old [...] they had stayed the same [...] they were not grotesque, but dignified [...] they were enjoying themselves” (Straub, 2008: 240). As aging patriarchs, the members of the Chowder Society choose to subvert the narrative of decline that they have been socially assigned, and instead, hold on to their traditions, which not only allow them to regain some sense of lost youth, but also trigger the admiration of younger males. In this respect, as Pamela Gravagne (2013) claims, these aging patriarchs “reclaim their age-threatened masculine identities by offering a conservative discourse of masculinity as triumphant” (2013: 53) in order to counteract the spectre of old age.

Hence, the elders in the Chowder Society illustrate Nelson’s thesis (1995) about marginalised members resorting to counter-narratives, in this case in old age, in an attempt to hark back to a golden age in which the person possessed desirable qualities. In their older years, the members of the Chowder Society hold on to the tenets characterising the dominant masculinities that used to typify their youth. Among the four elders, it is Lewis Benedikt who particularly exemplifies the will to resume the qualities attached to hegemonic masculinities in his old age. Accordingly, Benedikt works out regularly and tries to keep in good shape in his older years. As is narrated, “Lewis Benedikt was jogging on a path through the woods – he did this every morning, jogging a regular two miles before making breakfast for himself and

whatever young lady might have spent the night at his house” (Straub, 2008: 85). Consequently, in order to counteract old age and hold on to dominant masculinity, Benedikt also dates younger women. As is stated in the novel, “he pursued college girls, young teachers at the high school, beauticians, the brittle girls who sold cosmetics at Young Brothers department store – any girl pretty enough to be ornamental – he used his good looks, his natural charm and humor and his money to establish himself [...] the aging playboy” (Straub, 2008: 158). In his old age, Benedikt thus embraces the tenets of positive or successful aging, which are based on highly physical, psychological, and social functioning in old age (Urtamo *et al.*, 2019: 359). As is conceded in the novel, Benedikt likes “feeling youthful and healthy” (Straub, 2008: 321), and holds on to this strategy in order to counteract the effects of old age, thus resorting to what Gabrielle Mueller (2009) defines as “the male escapist fantasy of freedom” (2009: 154). Accordingly, Benedikt rejects the narrative of decline that has often been associated with aging, and instead, vindicates a counter-narrative which allows him to resist an oppressive identity by means of retaining the tenets of dominant masculinities that have often been connected with youth.

The rest of the male members in the Chowder Society also resort to a counter-narrative which complies with the principles of hegemonic masculinities. In particular, drawing on Sally Chivers’s claim (2013) that “the maintenance of masculinity into old age requires [...] increased misogyny” (Chivers, 2013: 138), the four patriarchs join in order to counteract the female spectral presence that is haunting them and that threatens to destabilise the dominant masculinity by which they have abided for most of their lives. Hence, they decide to take action and play the role of detectives in order to defeat Eva Galli and defend their status as honourable patriarchs. This challenge involves resorting to qualities such as physical strength, self-control, and aggression, which have conventionally typified and legitimised patriarchal authority.

Nonetheless, the male elders gradually realise that, despite their will to rise to the occasion, they find it particularly testing to hold on to the values of dominant masculinities, since these tenets usually favour youth, whereas, conversely, values that have

conventionally been related to old age, such as diminishing strength or illness, exclude aging men and even threaten to challenge their masculinity. Consequently, as Robert Meadows and Kate Davidson (2006) argue, rather than attempting to sustain hegemonic forms of masculinity, aged men may formulate alternative masculinities which incorporate actions that are not derived from physical strength or patriarchal attitudes, but instead embrace vulnerability, both in terms of psychological exposure and physical fragility (2006: 302). As a case in point, in Straub's novel, as Benedikt takes action in order to defeat the haunting female spectre, it is conceded that "he reminded himself that he was sixty-five years old – too old to do stunts in cars" (Straub, 2008: 162). Similarly, as they begin their investigations as unprofessional detectives, they designate themselves as "three frightened men" who feel "the gravity of what Ricky had called 'the forces' about them" (Straub, 2008: 293). As Gravagne (2013) claims, "older men, therefore, often feel forced to choose between attempting to continue approximating hegemonic forms and possibly facing failure, and formulating an 'alternative masculinity' that can incorporate behaviours that do not derive from physical strength" (Gravagne, 2013: 59). In Straub's novel, in their old age, the four patriarchs gradually embrace alternative models of manhood which do not exclude them, but rather help them accept their aging masculinities.

In the course of their investigations, the four elders gradually leave behind their allegiance to hegemonic masculinities in order to reach a balance between their abilities and the advent of old age. In this respect, the aging men acknowledge some of the infirmities that come along with aging, but they refuse to envision old age as a stage exclusively associated with decline and decay. On the other hand, they also feel reluctant to succumb to the requirements of dominant masculinities which threaten to undermine their manhood. By means of resorting to alternative masculinities, these male elders rely on the experience that they have been gathering in their lifetime. As is explained in the novel, "having survived the crises of youth and the middle years, they thought they had wisdom enough to meet the coming crises of age" (Straub, 2008: 117). Likewise, rather than relying on physical strength and domination, they adopt caring attitudes to-

ward one another. Accordingly, as aging patriarchs, they resort to alternative masculinities in order to come to terms with old age, thus discarding hegemonic manhood, which mostly extols the virtues of youth, but also aging masculinities as a narrative of decline, which condemn them to succumb to the infirmities of old age.

5. NARRATIVES OF BECOMING: ENVISIONING AGING MASCULINITIES THROUGH MUTUAL CARE

In contrast with emphasising the demeaning effects of old age, which underscore the threat of symbolic emasculation, or conversely, holding on to dominant masculinities, which generally exclude old age from their former male identity, alternative masculinities bring to the fore values such as ambiguity and creativity as a main focus to envision manhood in old age. In Straub's novel, in contrast with the characters of Sears and Jaffrey, whose aging masculinities mostly conform to a narrative of decline, and Benedikt, whose aging masculinity mainly complies with positive aging, Hawthorne rather epitomises male aging as a narrative of transformation, characterised by its acceptance of the aging identity and its capacity of adaptation.

Insofar as Hawthorne agrees to embrace alternative masculinities to face the new times and go through his older years, patriarchal ideals become more grounded on cooperation, solidarity, and transformation. In their attempt to defeat a common antagonist – the female ghostly presence that is always haunting them, which allegorically conjures the spectre of emasculation – the male elders resort to younger partners, like Donald Waverley, a middle-aged writer, and Pete Barnes, an enthusiastic undergraduate, who join the group and become new male associates. In addition, Hawthorne also allows his wife Stella to take a more active role in the case, thus paving the way for gender inclusion and evincing their will to adapt to new masculinities in their old age. The incorporation of members pertaining to different age and gender evokes Gravagne's argument (2013) about "the potential to see the world as an entangled process of becoming rather than as a series of individualised and disconnected endeavours" (2013: 185). The

process of aging thus blurs the boundaries between life stages and bridges the gap between youth and old age, along with established discourses of gender, hence evincing that identities, in terms of age and gender, are not fixed, but in permanent transformation.

6. CONCLUSION

The reinterpretation of Straub's novel *Ghost Story* taking aging masculinities as a focus of analysis gives evidence of the entanglement existing between the discourses of gender and aging. In its initial passages, the portrayal of male aging mostly complies with a narrative of decline, which aligns old age with decay, fear, and even the threat of emasculation, since the four aging patriarchs are literally and metaphorically haunted by a spectral female presence. In order to counteract the effect of old age, some of these male elders hold on to tenets pertaining to dominant masculinities, mostly grounded in physical strength, promiscuity, and even sexism. Nonetheless, they eventually gain insight into the fact that they can no longer abide by these values, insofar as male positive aging and narratives of progress are mostly linked with young masculinities. Conversely, the male elders resort to alternative masculinities which reject the conventional association between old age and decline, but also the pressure to retain values linked with hegemonic masculinities. Accordingly, these male elders find recourse in counter-narratives which allow them to envision their aging masculinities with more alluring, but also more realistic, prospects. Through an ethics of caring, solidarity, and acceptance of old age, these older patriarchs conform to a narrative of transformation that enables them to reconcile themselves and their masculinities with old age.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- BRIGGS, Julia (2000). The Ghost Story. In D. Punter (ed.), *A Companion to the Gothic* (pp. 122-131). Blackwell.
- CHU, Judy; PORCHE, Michelle and TOLMAN, Deborah (2005). The Adolescent Masculinity Ideology in Relationships Scale Development and Validation of a New Measure for Boys. *Men and Masculinities*, 8(1), 93-115.
- COLLINS, Gerard (2006). *The Postmodern Spirit: The Postmodernisation of the Ghost Figure in 20th Century North American Fictions* [PhD Dissertation]. Memorial University of Newfoundland, Memorial University Research Repository. <http://research.library.mun.ca/id/eprint/10326> [Last Accessed: 6 February 2025].
- CONNELL, Raewyn (1987). *Gender and Power*. Polity Press.
- CREED, Barbara (2021). Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In B.K. Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (pp. 37-67). University of Texas Press.
- GULLETTE, Margaret (2011). *Agewise: Fighting the New Ageism in America*. The University of Chicago Press.
- KING, Stephen (2000). *Danse Macabre*. Warner.
- MEADOWS, Robert and DAVIDSON, Kate (2006). Maintaining Manliness in Later Life: Hegemonic Masculinities and Emphasised Femininities. In T. Calasanti and K. Slevin (eds.), *Age Matters: Realigning Feminist Thinking* (pp. 295-312). Routledge.
- MUELLER, Gabrielle (2009). The Aged Traveler: Cinematic Representations of Post-Retirement Masculinity. In H. Hartung and R. Maierhofer (eds.), *Narratives of Life: Mediating Age* (pp. 149-185). Lit-Verlag.
- NELSON, Hilde Lindemann (1995). Resistance and Insubordination. *Hypatia*, 10(2), pp. 23-40.
- STRAUB, Peter (2008). *Ghost Story*. Gollancz.
- URTAMO, Annele; JYVÄKORPI, Satu and STRANDBERG, Timo (2019). Definitions of Successful Ageing: A Brief Review of a Multidimensional Concept. *Acta Biomedica*, 90(2), 359-363.
- VAN RIPER, Bowdoin (2019). Disturbing the Past: Horror and Historical Memory in *Ghost Story* (1981). In C. Miller and B. Van Riper (eds.), *Elder Horror: Essays on Film's Frightening Images of Aging* (pp. 202-211). McFarland.
- WEISSBOURD, Burt (Producer) and IRVIN, John (Director). (1981). *Ghost Story* [Film]. United States of America Universal Pictures.

THE CONCEPT OF DRAG IN *MULAN* (1998)

EL CONCEPTO ‘DRAG’ EN *MULAN* (1998)

María de la O RUIZ RODRÍGUEZ

Universidad de Córdoba

Abstract

This article discusses Judith Butler's concept of “drag” and themes of sexuality, performativity, and cross-dressing in Disney's 1998 *Mulan*, directed by Tony Bancroft and Barry Cook. It explores honour, gender roles, and challenges to heteronormative norms in a patriarchal society, using feminist theories by Butler and Platero, and Foucault's biopower. The analysis addresses the protagonist's identity shift and its social impact, comparing the original with Disney's recent adaptations.

Keywords: drag, cross-dressing, Mulan, queer, Butler

Resumen

Este artículo analiza el concepto de “drag” de Judith Butler y los temas de sexualidad, performatividad e identidades de travestismo en *Mulan* (1998) de Disney, dirigida por Tony Bancroft y Barry Cook. Explora el honor, los roles de género y la heteronormatividad en una sociedad patriarcal, usando teorías feministas de Butler y Platero, y en el biopoder de Foucault. El análisis aborda el cambio de identidad de la protagonista y su impacto social, teniendo en cuenta la nueva adaptación de Disney.

Palabras clave: drag, travestismo, Mulan, queer, Butler

Mulan is a Disney version of the Chinese legend of an epic poem based on the story of Hua Mu Lan. The story of Mulan is developed in China, where a man of every family is called to fight against the invasion of the Huns led by Shan Yu. Mulan is the only daughter of Fa Zhou, an elderly man, so she decides to cross-dress herself in order to help her father and fight in the war.

In this film, the process of drag is discussed for honourable purposes. Moreover, it will show a feminist vision of the representation of a woman in a specific society and what the people around expect from her in the future. However, before analysing the example, it is important to define the concepts of cross-dressing/drag. According to the philosopher Judith Butler in *Bodies that Matter*, drag is “the destabilization of gender itself, a destabilization that is denaturalizing and that calls into question the claims of normativity and originality by which gender and sexual oppression sometimes operate.” (1993a: 386). This definition is really closed to the effect that this film wants to create to the spectator, a call of attention to a patriarchal society which shows how men seem to be superior to women and which establishes some specific roles to women which cannot be questioned. Mulan will be a character arranged to destabilize that patriarchal society. However, we cannot forget that the fact of using drag or cross-dressing as an act of rebelliousness against society means that there is an implicit – or explicit, depending on the argument of the film – destabilization of the heteronormative rules of sexuality, above all, inside of the temporal period in which these films are portrayed – during the Han dynasty, 206 BC – 9 AD, in *Mulan*. As Judith Butler stated:

drag may well be used in the service of both the denaturalization and the reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one that reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes (Butler, 1993b: 384).

During the period the film is developed, in China during the Hans dynasty, 206 BC – 9 AD, to be an honourable daughter and

wife was an important issue in the family, it was a representation of the education of the family and its good position in society. For this reason, after an introduction about the invasion of the Huns into China through the Great Wall, there is a description of how a woman should be and behave in this context: “Quiet and demure. Graceful. Polite. Delicate. Refined. Poised. Punctual” (Minute 3). At certain age, all women have to fulfil some those mentioned duties in front of the figure of the Matchmaker, a woman whose function is to examine and judge women to determine if they are qualified to be the perfect wife. If not, they could represent a disgrace in her family and could not find a husband to protect her and create her own family.

As this film is also a musical, all the songs will represent an important moment in the film for the life of Mulan or for the development of the film; moreover, there are also divine presences who try to help her and her family in the difficult situations: her ancestors. For this reason, in minute 6, the first song appears in order to attach importance to the fact of Mulan going to the Matchmaker and trying to honour her family:

[...] A girl can bring her family Great honor in one way: by striking a good match. And this could be the day. Men want girls with good taste, calm, obedient, who work fast-paced, with good breeding, and a tiny waist. You'll bring honor to us all. We all must serve our Emperor who guards us from the Huns: The men by bearing arms, a girl by bearing sons. When we're through you can't fail like a lotus blossom soft and pale how could any fellow say, “No sale”. You'll bring honor to us all (Minute 6).

In this song, there is a clear description of how a woman should be – physical and psychologically – in order to be matched, and also, what is the clear position and function of women in society: to give birth. However, Mulan is not presented as the perfect daughter or wife, she is a girl who has problems to do the household chores, she does not take care of her aspect and who is very absent-minded. As a consequence of this, in her appointment with the Matchmaker, she is not able to pour the tea, or recite the final admonition even provoking fire in the house so the verdict from the matchmaker to Mulan is: “You are a

disgrace! You may look like a bride, but you will never bring your family honor!” (Minute 11). This fact provokes the disappointment of the family and Mulan. She does not belong to the feminine category due to she is not able to behave as a gendered woman, however, she is not categorized as masculinized woman either because she does not share the idealistic features of a man such as strength or power. In this film, what is exposed is the feeling of not belonging to a categorized gender group: neither feminine nor masculine. According Lucas Platero in his book *Trans*exualidades*:

La desaprobación social a la que se enfrentan debido a las rupturas de las normas sociales, en concreto sobre cómo encarnan la masculinidad y/o la feminidad, hace que se les juzgue de manera global, el «todo» por una «parte». Reciben el mensaje de que ella (o él) en particular no está bien, no es buena, no es querida o no es aceptada, en definitiva, no es «normal». Más aún, de que no son merecedores de ese afecto o esa aceptación (Platero, 2014: 16).

For this reason, Mulan tries to masquerade as the girl she should be in order to not to disappoint her family. This feeling is shown in the second song Mulan sings expressing her disaster with the Matchmaker and her family:

Look at me. I will never pass for a perfect bride or a perfect daughter. Can it be I am not meant to play this part? Now I see that if I were truly to be myself I would break my family's heart. Who is that girl I see staring straight back at me? Why is my reflection someone I don't know? Somehow I cannot hide who I am though I have tried. When will my reflection show who I am inside? When will my reflection show who I am inside? (Minute 11).

In this song, there is a revelation about Mulan's personality: the necessity to perform as a person who she does not identify with because she could damage her family. For this reason, she experiences the concept of passing, a concept that the Spanish philosopher Lucas Platero defines as:

una práctica común en muchos ámbitos (para aquellas personas que están en lugares fronterizos con respecto a etnia, género, sexualidad, diversidad funcional, clase social, etc.) y puede tomarse como indicador del grado de exclusión que experimentan estas personas, que tratan de asimilarse adoptando estas estrategias (Platero, 2012: 10).

In this case, Mulan is suffering a gender exclusion which tries to masquerade performing as the ideal girl and daughter. Moreover, there is again a key element that appears in this text: the mirror. In this case, Mulan does not show a physical mirror as in other films such as *Orlando* by Sally Potter or *Yentl* by Barbra Streisand – in which the mirror is used to perform the act of cross-dressing and to reflect the characters as they identify themselves – but she uses the reflection of a lake and some other items such as gravestones to see that she is not identified with the reflection of Mulan that she can see, it is only a performance of passing. However, the plot of the story gives Mulan the opportunity to liberate herself of the act of being the perfect daughter but with a condition: she has to be cross-dressed in order to impersonate her father in the service to the Imperial Army against the Huns invasion. In this way, Mulan wants to compensate her acts as a daughter and to honour her father as a valid warrior even being a woman, so she decides to use her father's armour and scape from her house to fight.

At the same time, as it is a Disney film, there are supernatural characters who function as critics of Mulan's rebellion –the ghosts of Mulan's ancestors – with criticism which include the word “cross-dresser”: “Ancestor 1: My children never caused such trouble. They all became acupuncturists. We can't all be acupuncturists. Ancestor 2: Your great-granddaughter had to be a cross-dresser” (Minute 22) or even as the alter ego of Mulan's character – Mushu. Mushu, which is a funny little dragon, will have a leading role in Mulan's decisions because he is sent to awake the Great Stone Dragon whose function will be to protect Mulan, but he breaks the stone in which the ancestor inhabits so he lies the other ancestors and impersonates the Great Stone Dragon although the ancestors do not trust him:

Ancestor 1: You had your chance to protect the Fa family.
Ancestor 2: Your misguidance led Fa Deng to disaster. [...] You are not worthy of this spot. Now, awaken the Great Stone Dragon. Mushu: Just one chance, is that too much to ask?" (Minute 22).

In this case, Mushu feels like Mulan, lost in his duties, so he decides to act bravely in order to provide honour to Mulan and to himself as a protector but in this case, he will not need to cross-dress.

In this point, in minute 27, the training to become a man starts for Mulan. Here, she tries to change her voice, her validity with the sword – as a masculine act – and her manners with the help of Mushu, who introduces himself with these words:

Mushu: Get ready, Mulan. Your serpentine salvation is at hand! For I have been sent by your ancestors to guide you through your masquerade. Come on. If you're gonna stay, you're gonna work. So heed my word! 'Cause if the army finds out you're a girl, the penalty is death!" (Minute 27).

This citation introduces other key word to understand the process of performance in Mulan: masquerade. According to Lucas Platero, masquerade: "supone un continuo esfuerzo por ajustarse a las prácticas institucionalizadas de captación, cortejo y realización del acto sexual" (Platero, 2012: 11). Although the statement defined by Platero is used by Mulan in terms of adjustments in the world of war which belongs to men, in this case, the very end of this practice in Mulan does not include at first the sexual encounter, at least, in an explicit way. However, both, the concepts of passing and masquerade share a function: to hide a sexuality or a gender identity different to what was assigned from the beginning which are not considered as normative in a specific society. In Platero's words:

Tanto el passing como el enmascaramiento comparten una misma necesidad de relativizar, quitar importancia, y, cuando sea posible, hacer desaparecer un atributo considerado estigmatizante, ya sea una sexualidad no normativa o una identidad de género distinta a la asignada, una diversidad funcional, o el con-

cierto de estas situaciones (Platero, 2012: 11).

Furthermore, this citation of Mushu mentions the possible consequences of Mulan's acts if she is discovered, and the penalty for that transformation – even for a good cause – would be the death. This consequence is very illustrative in order to explain the vision that this culture has about the practice of cross-dressing: the Chinese culture considered this action so dishonourable and repulsive that if she succeeds in this hard task, Mulan will be a type of character considered as a hero. The reason is because she, even with the refusal of society and being a woman, has been able to fulfil tasks considered as masculine in a patriarchal society. She will be a reference for the rest of women.

From minute 29, the transformation of Mulan will continue with the help of Mushu when they arrive to the campsite in order to be trained to fight against the Huns. In here, there is a description of how the masculine gender and sexuality are considered: “Mushu: Beautiful, isn't he? Mulan: They're disgusting. Mushu: No, they're men. Now, you gonna have to act just like them, so pay attention” (Minute 29).

In this scene there are men picking their noses, cleaning their feet with chopsticks, spitting, or fighting between them and Mulan feels that she will not be able to behave like them. The only reference Mulan has about men is that they are able to “just gotta kill somethin', fix things, cook outdoors ...” (Minute 33). However, to complete her transformation of identity, the captain of the campsite, Li Shang, asks Mulan about her name as a boy, and she decides to use the name of Ping to be identified as a boy. After that, they have to start their training to defeat the Huns in command of the captain Li Sang but he notices the lack of military preparedness of the men and as a consequence, the second song will be performed by the captain with some subliminal messages:

Let's get down to business to defeat the Huns. Did they send me daughters when I asked for sons? You're the saddest bunch I ever met but you can bet before we're through. Mister, I'll make a man out of you. Tranquil as a forest but on fire within. Once you find your center you are sure to win. You're a spineless, pale,

pathetic lot and you haven't got a clue. Somehow I'll make a man out of you.

MEN: Be a man

SHANG: We must be swift as a coursing river with all the force of a great typhoon with all the strength of a raging fire Mysterious as the dark side of the moon. Time is racing toward us till the Huns arrive Heed my every order and you might survive. You're unsuited for the rage of war so pack up, go home, you're through. How could I make a man out of you? (Minute 38-41).

This song is very illustrative in the developing of Mulan performance as Ping because during this part, all men of the camp are learning certain skills to defeat the Huns in the battlefield such as archery, fishing, or using projectiles. All of them are having difficulties in learning and the captain expresses that lack of capabilities using sexist references, for instance the sentence: "Did the send me daughters when I asked for sons?". The reference to the difference between men and women duties are clear due to at the beginning of the film, those were clearly distributed: men are for war, women for bearing sons. And Mulan at first, during her training, seems to fix in this description because of she is always failing as a warrior. For this reason, the captain Li Shang decides to send Mulan home with the consequence of being dishonouring her family again, so she, climbing to reach an impossible arrow in a tall post, proves the captain and her detachment her physical and military capabilities to be considered as a man, even being better than them. Now, she would be identified as a complete man in front of the rest but the film remembers us, with a scene in the lake where Mulan is having a bath naked, that sexually speaking, Mulan is still a woman and her masquerade could be discovered in a misfortune:

Mushu: No, this is not a good idea. What if somebody sees you?

Mulan: Just because I look like a man doesn't mean I have to smell like one. [...]

Mushu: "Stand watch, Mushu, while I blow our secret with my stupid girlie habits". Pfft! Hygiene! (Minute 42).

And what is more, to reinforce that femininity, Mulan starts having feelings for her captain although she refuses it in front of

Mushu:

Mulan to Li Shang: For what it's worth, I think you're a great captain.

Mushu: I saw that.

Mulan: What?

Mushu: You like him, don't you?

Mulan: No! (Minute 45).

Although the film seems to reinforce the equal capabilities of women in comparison with men, from the moment that the film remembers the audience that Mulan is only performing as a man with the previous scene of the lake – making reference to her sex – or with the captain – making reference to her sensibility falling in love – the only thing Disney is promoting is the message that the film, at first, tries to convey as negative: women that need to be “Quiet and demure. Graceful. Polite. Delicate. Refined. Poised. Punctual”. (Minute 3). According to Karin A. Martin and Emily Kazyak:

Men are occasionally depicted without their shirts, such as in Tarzan; or without much of a shirt, as in Aladdin; and in one scene in Mulan, it is implied that men have been swimming naked. However, having part of the body exposed is more common among the lead women characters and among the women who make up the background of the scenes. (Martin & Kazyak, 2009: 329).

Moreover, if those references are not enough, the third song is also used to illustrate the men's way of thinking in respect to women:

For a long time we've been marching off to battle in our thundering herd, we feel a lot like cattle like a pounding beat our aching feet aren't easy to ignore. Hey! Think of instead a girl worth fighting for.

Man 1: I want her paler than the moon with eyes that shine like stars.

Man 2: My girl will marvel at my strength, adore my battle scars.

Man 3: I couldn't care less what she'll wear or what she looks

like. It all depends on what she cooks like. Beef, pork, chicken, mmm!

MEN: You can guess what we have missed the most since we went off to war. What do we want? A girl worth fighting for

Man 2: My girl will think I have no faults that I'm a major find

Mulan: How 'bout a girl who's got a brain. Who always speaks her mind?

Together: Nah! (Minutes 47-49).

The song makes references to the necessity for them to have a woman who is beautiful, who is able to please them and cook, but never with the capability of thinking or making. For this reason, the plot of the story needs to change in order to give Mulan the possibility of refuting the argument that women do not have the ability to think so the troop is sent to fight against the Huns and as mistake, Mushu discovers their position and they are attacked. After saving some of the cannons and use them to defeat some of Shan-Yu men, the rest of big army appears and the troop only has one more cannon, at first to be used to kill Shan-Yu; however, Mulan sees through her sword a mountain with a lot of snow and with the last cannon she provokes an avalanche which kills Shan-Yu and his army although she is wounded and covered with ice the same as the captain. At the end of the battle, Mulan is able to save her life and her captain's.

Through this wound, the discovery of the real sex and gender of Mulan is inevitable and the first character to know it is the captain Li Shang, then, the rest of the troop. The reactions are:

Chi Fu (the Emperor's counsel): So it's true! I knew there was something wrong with you. A woman! Treacherous snake!

Mulan: My name is Mulan. I did it to save my father.

Chi Fu: High treason!

Mulan: I didn't mean for it to go this far.

Chi Fu: Ultimate dishonor!

Mulan: It was the only way. Please believe me.

Captain: A life for a life. My debt is repaid. Move out! (Minute 61).

And then, they decide to abandon Mulan in the snow with her real identity and with a revelation: the requirement of being accepted

with an identity that cannot be adapted as a gendered woman or man and with the necessity of proving that she as a woman can fulfil tasks that a priori, are considered men's tasks but also, and even proving that, the refusal of the rest of society. "Mulan: Maybe I didn't go for my father. Maybe what I really wanted was to prove I could do things right, so when I looked in the mirror, I'd see someone worthwhile. But I was wrong. I see nothing." (Minute 62). According to Lucas Platero:

Pronto pueden aparecer actitudes sociales de rechazo en todos los entornos básicos de socialización ante esta trasgresión de los roles asignados. Parecería como si la sociedad no pudiera mirar para otro lado, y paradójicamente, obvian lo que está sucediendo; mientras algunas personas «ruegan para que todo pase» y en el futuro la persona se ajuste a los parámetros sociales considerados «normales» (Platero, 2012: 4).

For this, Mulan will have to demonstrate now as a woman that society cannot look away, that she, and any other woman are able to do the same that she did performing as a man. For this, in minute 65, her opportunity appears when she discovers that Shan-Yu and some of his men are not completely dead and they want to invade China and kill the Emperor. Therefore, she decides to come back to the city, where they are being treated as heroes, and alert the captain Li Shang in order to get some help against the Huns; however, her credibility is undermined so Li Shang and his troop will not believe her: "Mulan: You said you'd trust Ping. Why is Mulan any different?" (Minute 66).

Mulan here tries to explain the audience that the fact of being cross-dressed has not affected her real identity as woman. The essence is the same for her although the rest of her male partners does not seem to think the same because of their incredibility of the facts that a woman has been able to carry out. Even, when she tries to alert the audience who is receiving the warriors, she is repudiated first, for being a woman and secondly, for being talking about the war:

Mulan: Sir, the Emperor's in danger. But the Huns are here. Please, you have to help. No one will listen.

Mushu: Huh? Oh, I'm sorry. Did you say something?

Mulan: -Mushu.

Mushu: You're a girl again, remember? (Minute 68)

Nevertheless, Mulan was right, the Huns prepared an ambush to the Emperor and when captain Li Shan is giving the Emperor the sword of Shan-Yu as a prove of his death, the Huns appear and kidnap the Emperor in the imperial palace. But Mulan has an unexpected plan and the troop decides to help her: she cross-dresses the warrior as women and with their woman clothes, they will try to climb the high columns of the imperial palace in order to get the room in which the Huns have kidnapped the Emperor. Moreover, as concubines and performing women gendered gestures and commentaries, they will try to seduce the Huns in order to mislead and fight against them.

The use here of transvestism is seen by the authors Eleanor Byrne and Martin McQuillan (1999), authors of *Deconstructing Disney* as “transvestite bonanza” because Mulan represents “Disney's most sustained creation of lesbian chic” (1999:143). Moreover, authors such as Karin A. Martin and Emily Kazyak, support this idea as they highlight the queerness of certain story lines in Disney movies. For instance, they argue that homosocial desire and bonds between men structure many of the films, and they explain the queerness of the portrayal of monstrous desire, a desire that threatens the family unit, in *Beauty and the Beast*. These readings do not argue that particular characters or plots are gay or lesbian per se; rather, they emphasize their queer potential. (2009: 220)

With this performance, they are able to defeat some of the Huns but it is not Mulan who invade the place in which Shan-Yu has the Emperor, she starts again to have a secondary role as warrior and leaves the way open to the masculine character, captain Li-Shan in order to rescue the Emperor. However, Li-Shan is defeated by Shan-Yu and Mulan has to save him instead of escaping, so she obtains the principal role as woman and warrior and using her ingenuity, has the idea of killing Shan-Yu by launching a big rocket towards him and she manages it.

The answers of the characters to this heroic action are still chauvinist on the one hand:

Chi Fu: What a mess! Stand aside! That creature's not worth protecting.

Li Shang: She's a hero.

Chi Fu: She's a woman. She'll never be worth anything.

Li Shang: Listen, you pompous ... (Minute 75).

But, on the other hand, there is also an answer of acceptance, first from the Emperor's part: "Emperor: I've heard a great deal about you, Fa Mulan. You stole your father's armor, ran away from home, impersonated a soldier, deceived your commanding officer, dishonored the Chinese army, destroyed my palace and you have saved us all" (Minute 75).

As a consequence, she obtains the acceptance of all China, and finally, from Mulan's father:

Mulan: Father, I brought you the sword of Shan-Yu. And the crest of the Emperor. They're gifts to honor the Fa family.

Mulan's father: The greatest gift and honor is having you for a daughter (Minute 79).

At the end, it seems to be that being cross-dressed has given to Mulan the recognition that she needed in her family and also, that it has helped to define Mulan's personality. However, when she arrives home, the feminine duties are again present in the family, at least, from her grandmother's perspective: "Mulan's grandmother: She brings home a sword. If you ask me, she should've brought home a man" (Minute 79).

And although the film wants to present an independent and strong character, the captain Li Shang appears in Mulan's house to give back her helmet and to ask for Mulan's hand remembering the necessity for a decent woman of being married to have a good position in society.

To conclude, Disney's *Mulan* (1998) examines gender performativity through the framework of Judith Butler's concept of drag, blending themes of honour, social expectations, and cross-dressing. The film critiques patriarchal structures and questions heteronormative ideals, while also reflecting the challenges of societal acceptance. Mulan's journey illustrates the

potential to transcend traditional gender roles, though it ultimately reaffirms certain cultural norms. This analysis positions the film as a valuable lens for exploring issues of gender identity and societal transformation within feminist and queer contexts.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- BUTLER, Judith (2020). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in *Feminist theory reader*. Routledge.
- BUTLER, Judith (1993a). *Bodies that Matter*. Routledge.
- BUTLER, Judith (1993b). Imitation and Gender Insubordination. In H. Abelove, M. A. Barale and D. M. Halperin (Eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (pp. 307-320). Routledge.
- BUTLER, Judith (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- BANCROFT, Tony and COOK, Barry (directors) (1998). *Mulan*. Walt Disney Pictures.
- BYRNE, Eleanor and MCQUILLAN, Martin (1999). *Deconstructing Disney*. Pluto Press.
- DE BEAUVOIR, Simone. (1949). *The Second Sex*. Vintage Books.
- EICHER, Joanne B. and ROACH-HIGGINS, Mary E. (1992). Definition and Classification of Dress. Implications for Analysis of Gender Roles. In J. B. Eicher and M. E. Roach-Higgins (eds.), *Dress and Gender. Making and Meaning* (pp. 8-28). Berg Publishers, Inc.
- FERRIS, Suzanne and WAITES, Kathleen (1999). Unclothing Gender: The Postmodern Sensibility in Sally's Potter Orlando. *Literature/Film Quarterly*, 27(2), 110-115.
- FIRESTONE, Shulamith (1970). *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*. William Morrow and Company.
- FOUCAULT, Michel (1978). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, translated by Robert Hurley. Pantheon Books.
- FOUCAULT, Michel (1978-9). *The Birth of Biopolitics*, translated by Graham Burchell. Palgrave Macmillan.
- FOUCAULT, Michel (1977-8). *Security, Territory, Population*, translated by Graham Burchell. Palgrave Macmillan.
- FRIEDAN, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. W.W. Norton and Company.
- HOOPER, Tom (director) (2015). *The Danish Girl*. Universal Pictures.

- IRIGARAY, Luce (1985). *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill. Cornell University Press.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horrors. An essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (2006). The Mirror Stage in as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Écrits. The First Complete Edition in English*. W.W. Norton & Company.
- LORDE, Audre (1982). *Zami: A New Spelling of My Name*. Quality Paperback Book Club.
- MARTIN, A. Karin and KAZYALE, Emily (2009). Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's G-rated films. *Gender and Society*, 23(3), 315-336.
- MILLET, Kate (1969). *Sexual Politics*. University of Illinois Press.
- PLATERO, Lucas (2012). *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra.
- PLATERO, Lucas (2014) *TRANS*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Bellaterra.
- POTTER, Sally (director) (1992). *Orlando* [DVD]. United Sony Pictures Classics.
- ORTNER, Sherry B. (1972). Is female to male as nature is to culture? *Feminist studies*, 1(2), 5-31.

FEMALE AND QUEER VOICES OF THE
VIETNAM WAR IN OCEAN VUONG'S *ON EARTH
WE'RE BRIEFLY GORGEOUS* (2019)

VOCES FEMENINAS Y QUEER DE LA GUERRA
DE VIETNAM EN *EN LA TIERRA SOMOS
FUGAZMENTE HERMOSOS* (2019) DE OCEAN
VUONG

Daniel ALCOBENDAS QUINTANA
Universidad de Sevilla

Abstract

Ocean Vuong goes against the hegemonic narrative of the Vietnam War in *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019), a novel that deals with the colonial trauma his family has endured. Vuong draws from his family history to reflect on the consequences of the war. He also delves in his relationship with Trevor, a white boy, and its difficulties. This paper draws on Trauma Studies and Postcolonial Theory to analyse how the novel contests the patriarchal and colonial dynamic the characters struggle with.

Keywords: trauma, postcolonial, gender, subalternity, masculinity.

Resumen

Ocean Vuong ataca la narrativa hegemónica de la guerra de Vietnam en *En la tierra somos fugazmente hermosos* (2019), una novela que aborda el trauma colonial sufrido por su familia y recurre a la historia de esta para reflexionar sobre sus consecuencias. También ahonda en su relación con Trevor, un chico blanco, y sus dificultades. Este artículo usa los estudios sobre trauma y teoría poscolonial para analizar cómo la novela cuestiona la dinámica patriarcal y colonial impuesta sobre personajes.

Palabras clave: trauma, postcolonial, genero, subalternidad, masculinidad.

1. INTRODUCTION

The predominant cultural production about the Vietnam war has been centred in the stories of the male American combatants, examples of this cultural production are the famously known Tim O'Brian's novel *The Things They Carried* (1990), and the films *Apocalypse Now* (197 by Francis Ford Coppola and Stanley Kubrick's *Full Metal Jacket* (1987). These works, although critical with the consequences of the Vietnam War, often focus on the PTSD endured by American soldiers, but usually avoid commenting the effects that the war had on the Vietnamese population. Furthermore, they do not acknowledge the colonial dynamics of the conflict and how imperialism was a key motivation for the American intervention in Vietnam.

Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019) dispute these narratives by centring the stories of the war in two colonial female subjects: his mother Rose and his grandmother Lan. Our protagonist, Little Dog – a mirror of the author himself, as this is a work of autofiction –, deals with their traumas as postmemories inherited by his family, while also navigating American society as an immigrant that faces a constant violence that seems unavoidable, as it follows him even in his tongue when he rejects his native Vietnamese to adopt English as his main language. However, the book also discusses Little Dog's queer identity and his relationship with an American white boy called Trevor, which at first is presented as the epitome of American masculinity.

But firstly, it is important to delve into Vuong's life to fully comprehend the novel. In her article for *The Guardian*, Clarice Armitstead recounts the most crucial events in Vuong's family history. Vuong's grandmother contracted marriage with an American soldier during the war who left the Vietnam in the middle of the war to visit his family and could not come back because Saigon fell. They had three daughters, who were destined to different orphanages because that way the chance for survival increased. The three daughters reunited with their mother when

they grew up, and Vuong was born when his mother was eighteen. A Vietnamese policeman found out Vuong's mother was of mixed race and, thus, was working illegally under Vietnamese law, so the family was forced to exile, and ended up in a refugee camp in the Philippines for a period of eight months before reaching Hartford, Connecticut, where Vuong's father left them. It is during his childhood and teenage years in Hartford where the story takes place.

2. THE LANGUAGE OF TRAUMA AND COLONIALISM

As it has already been stated, Vuong's novel deals with the consequences of the Vietnam War, more importantly, with the colonial trauma that afflicts Little Dog's family. Trauma is a very complex psychological phenomenon whose understanding escapes human language, Cathy Caruth, one of the most prominent scholars in the field of trauma studies, defines it as "an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena" (Caruth, 1996: 11). However, even though trauma is by nature ungraspable due its catastrophic source, it is also through this notion that "we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, at precisely permitting history to arise where immediate understanding may not" (Caruth, 1996: 11). It is because of this very event that a literary sensibility is awoken, narration serves as a path to grasp the ungraspable, to distance oneself from the traumatic event and to subject language to the need for healing.

Consequently, Vuong's novel transforms into a narrative of resilience, not only for himself but for his family. Little Dog has never directly experienced the violence of the war, but he remembers it indirectly through the stories of Rose and Lan. These never-lived memories have become part of himself, and he struggles as much as his family to grasp the trauma of the war: "It wasn't me, the boy thinks, who was inside my mother's womb, but this bullet, this seed I bloomed around" (Vuong, 2020: 77). Marianne Hirsch refers to these types of memories as postmemories:

Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma or transformation of those who came before –to events that they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up–. But these events were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall, but by imaginative investment, projection, and creation (Hirsch, 2019: 172).

Furthermore, Hirsch does not conceive postmemories as a burden, but instead, she believes it is a tool that allows “amid the aesthetics of loss and mourning, to make space for memories of resistance and the anticipation of change – to mobilize memory and postmemory oriented not only to the past, but also toward a more hopeful future” (Hirsch, 2019: 175). Narration, then, emerges both as a tool for resilience and resistance. Resilience because, as it has already been stated, it helps to understand the complexity of the traumatic event, and resistance because it goes against the hegemonic narratives of the empire and places the focus in the colonised bodies of two female survivors. It is clear then, that language becomes power, both personal and political power.

2.1. LANGUAGE, POWER, RESISTANCE AND SUBALTERNITY

It becomes apparent from the very beginning of the book that language is one of the core struggles of the characters. The novel is written as a letter to her mother, who is illiterate, and it commences with these words: “I am writing to reach you—even if each word I put down is one word further from where you are” (Vuong, 2020: 3). It is impossible for Little Dog to communicate with his mother because she does not have a language in which to communicate, not even Vietnamese because she could not receive a proper education in his mother tongue because of the war:

As a girl, you watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid. At five, you never stepped into a classroom again. Our mother tongue, then, is no mother at all – but an orphan. Our Vietnamese a time capsule, a mark of where your education ended, ashed. Ma, to speak in our

mother tongue is to speak only partially in Vietnamese, but entirely in war (Vuong, 2020: 31-32).

Rose is tongueless, she does not have a language and therefore she cannot narrate or articulate her trauma. Vuong's reference to orphan tongue leads to Gloria Anzaldua's claims on Chicano: "[e]thnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself" (Anzaldua, 2022: 39). She is even stripped of identity because of her lack of language, she is not an agent subject and is dependant of others. This relation of dependency is shown when the family is going to the butcher to buy oxtail, but they do not know the word for it, so Rose starts to imitate a cow and makes the butcher laughs. After this seemingly absurd episode, Little Dog makes a choice:

That night I promised myself I'd never be wordless when you needed me to speak for you. So began my career as our family's official interpreter. From then on, I would fill in our blanks, our silences, stutters, whenever I could. I code switched. I took off our language and wore my English, like a mask, so that others would see my face, and therefore yours (Vuong, 2020: 34).

The relationship of Little Dog and Rose can only be explained in terms of subalternity. According to Gayatri Spivak's theory, Rose is excluded from discourse and occupies a marginal position in the social order, it is thanks to the usurpation of her voice by her son that we can listen to her through him. Although this appropriation happens through another colonial subaltern, he is a literate man who is able to express himself in English. Additionally, Little Dog thanks his mother at the end of the novel when he recognises that "[t]hat reading is a privilege [she] made possible for me with what [she] lost" (Vuong, 2020: 240). It becomes clear how language is not neutral, on the contrary, it is highly ideological and it furthers the alienation and oppression the family endures. Sophia D'Urso, drawing from Louis Althusser theory on Ideological States Apparatuses, defines language as

a set of rules, principles, and processes that govern the structure of sentences within a language – and is reinforced by state authority through educational, legislative, and political apparatuses – then syntax may be considered an ideology: an imagined set of narratives which connects individuals to their real conditions of existence and simultaneously subjects individuals to a higher authority (D’Urso, 2022: 1).

English becomes a deeply oppressive language that is rooted in violent, masculine, and imperial notions. English is a language that glorifies violence and treat it as a celebration, it is a question of who is strongest and more manly, language is a war field:

You killed that poem, we say. You’re a killer. You came in to that novel guns blazing. I am hammering this paragraph, I am banging them out, we say. I owned that workshop. I shut it down. I crushed them. We smashed the competition. I’m wrestling with the muse. The state, where people live, is a battleground state. The audience a target audience. «Good for you, man,» a man once said to me at a party, «you’re making a killing with poetry. You’re knockin’ ’em dead» (Vuong, 2020: 179).

Besides, English is not the only ideologically charged language in terms of misogyny and violence. Their native Vietnamese has also been colonised by Western cishetero-patriarchal values. This becomes clear when Little Dog decides to come out to his mother and he consciously avoid using the “Vietnamese word for [gay] – *pê-đê* – from the French *pédé*, short for pedophile” (Vuong, 2020: 130). Therefore, if English and Vietnamese are rooted in these imperial, masculine and homophobic notions, how are these languages suitable for resilience?

But actually, there is a more important question to answer, as I have already said, the book is a letter to a mother who cannot read, so why writing it in the first place? Little Dog answers this question in the first pages of the novel: “Because they told me to never start a sentence with because. But I wasn’t trying to make a sentence – I was trying to break free” (Vuong, 2020: 4). Little Dog goes against the grammatical rules of English, he tries to adapt the language to serve his needs and those of two female im-

migrants. And the method he chooses to do so is through beauty.

Vuong's novel is plagued with beautiful metaphors and imagery in which he depicts his family as monarch butterflies, because they are just as them, migrants:

Sometimes, I imagine the monarchs fleeing not winter but the napalm clouds of your childhood in Vietnam. I imagine them flying from the blazed blasts unscathed, their tiny black-and-red wings jittering like debris that kept blowing, for thousands of miles across the sky, so that, looking up, you can no longer fathom the explosion they came from, only a family of butterflies floating in clean, cool air, their wings finally, after so many conflagrations, fireproof (Vuong, 2020: 14).

Vuong's language, as Gilles Deleuze and Felix Guattari would argue, suffers a process of deterritorialization and reterritorialization. He, as a queer immigrant subject speaks a new kind of English, he deviates from its syntax and phonology and then decides to write about beauty with a language that is violent, it is through this process that he is able to write: "All this time I told myself we were born from war – but I was wrong, Ma. We were born from beauty. Let no one mistake us for the fruit of violence – but that violence, having passed through the fruit, failed to spoil it" (Vuong, 2020: 231). It is through his beautiful use of language that he understands where this trauma comes from and he manages to overcome it, not only that but through this renewed language he is able to make voice the situation of his mother and grandmother, it is not an imperial and masculine language anymore.

3. TREVOR AND THE CAGE OF AMERICAN MASCULINITY

Another crucial point in the life of Little Dog where the impositions of hegemonic masculinities heavily affect him is in his relationship with Trevor, the first boy he ever loves. Trevor and Little Dog meet each other working illegally in a tobacco farm while they are underage. Even though Trevor is a white American boy, there is something that unites them and that is class. Both are subjected to the savagery of American capitalist system and are forced to work in deplorable conditions. While

working, against all odds, they fall in love and create a complicated relationship.

Trevor has grown up with an abusive father who has taught that violence is the only way to survive in the world. He has glorified violence and has linked it to the idea of masculinity, as if they are the same concept. That is why their relationship is turbulent and complicated, because these rules and conceptions of what a man should be manifest in the intimate realm when they are about to have sex:

«I can't. I just – I mean ... » He spoke into the wall. «I dunno. I don't wanna feel like a girl. Like a bitch. I can't, man. I'm sorry, it's not for me –»... I had thought sex was to breach new ground, despite terror, that as long as the world did not see us, its rules did not apply. But I was wrong. The rules, they were already inside us (Vuong, 2020: 120).

It seems that this construction of masculinity is impossible to overcome and even more when it intersects with Little Dog's position as a Vietnamese immigrant. One day, when Little Dog is at Trevor's house, his father starts talking about his brother James, who was a veteran from the Vietnam War: "Good made of bone, your uncle. Bone and salt. He whooped them in that jungle. He did good for us. He burned them up" (Vuong, 2020: 143). Their relationship, unfortunately, is violent, according to his father, Trevor is like his uncle (Vuong, 2020: 144). Once again, the war that has scarred Little Dog's family demonstrates that it is still there, haunting him and affecting his relationship to others.

Neither Trevor's nor Little Dog's house is a safe place for them to love each other, and this lack of a physical place prevents them from finding a true place for intimacy; their relationship will always be affected by the impositions of American masculinity.

Nevertheless, even after all these difficulties, there is a glimpse of change; Trevor starts to challenge the cruelty his father imposes on them by rejecting to eat veal because he refuses to eat a child:

Trevor the hunter. Trevor the carnivore, the redneck, not a pansy, shotgunner, sharpshooter, not fruit or fairy. Trevor meat-eater but

not veal. Never veal. Fuck that, never again after his daddy told him the story when he was seven, at the table, veal roasted with rosemary. How they were made. How the difference between veal and beef is the children (Vuong, 2020: 155-156).

By rejecting the orders of his father he demonstrates that beauty – in this case, the one that is born out of their love – is another engine for change, even if it is not an active resistance, it can spark a conscience about what position he occupies within the system and how is through the imposition of certain values considered masculine that he comes to accept his position.

Sadly, after their relationship, Trevor falls into a fentanyl addiction that ends in an overdose. But, Little Dog, far from attributing his death as accidental, pays attention at how Trevor's addiction was propitiated by the pharmaceutical and medical industries: "First developed as a painkiller for cancer patients undergoing chemotherapy, OxyContin, along with its generic forms, was soon prescribed for all bodily pain: arthritis, muscle spasms, and migraines" (Vuong, 2020: 178).

By blaming the death of Trevor on a system that pushed him to this tragic outcome, Little Dog interestingly draws a comparison between his situation and that of the nail salon where his mother and many other Vietnamese immigrants work. He describes the nail salon as

more than a place of work and workshop for beauty, it is also a place where our children are raised – a number of whom, like cousin Victor, will get asthma from years of breathing the noxious fumes into their still-developing lungs (Vuong, 2020: 79).

He references the chemicals once again latter as the reason "our lungs can no longer breathe without swelling" (Vuong, 2020: 80). Their job is literally killing them, but they have to do it because the body is "the only material to work with and work from. Having nothing, it becomes its own contract, a testimony of presence" (Vuong, 2020: 80). Unfortunately, in real life, Vuong's mother would develop a breast cancer due to her contact with these chemicals and would pass away in 2019.

Both Trevor and the workers of the nail salon are victims of American capitalism, but we must take into account that the workers of the nail salon are in a more delicate situation because of their status as female illiterate migrants. However, Trevor is also damaged by the system for his class, and it is unable of fully experiencing his relationships with others due to the pressure of being a man.

4. CONCLUSIONS

Ocean Vuong's novel sublimely analyses and describes how capitalism, cisheteropatriarchy and colonialism are intertwined into a system that manifest its oppression in its subjects in different ways. Vuong uses his voice to narrate the experiences of his family, he is giving a voice to those who have been silenced, and he uses these voices to counteract the hegemonic narrative of the male American soldier who sacrifices for his country. He also disarticulates the key points of the masculine American discourse through his experiences as a queer subject. This is a novel about how their personal struggles are covered by complex political systems that work that need to be dismantle in order to heal from the pain that have been inflicted upon them.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ARMISTEAD, Claire (3rd october 2018). War Baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/03/ocean-vuong-forward-prize-vietnam-war-saigon-night-sky-with-exit-wounds> [Last Accessed: 10/07/2024]
- ANZALDÚA, Gloria (2022). How to Tame a Wild Tongue. In G. M. Joseph and T. J. Henderson (eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics* (pp. 34-44). Duke University Press.
- ASHCROFT, Bill *et al.* (1989). *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge.
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The John Hopkins University Press.
- D'URSO, Sophia (2022). Subjecting Sentences: Syntax and Power in Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*. *Meliora*, 1(2), 1-15.

- HIRSCH, Marianne (2019). Connective Arts of Postmemory. *Analecta Política*, 9(16), 171-176.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1995). Can the Subaltern Speak? In B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffins (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader* (pp. 24-28). Routledge.
- VUONG, Ocean (2020). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Vintage.

MASCULINIDADES EN DISCUSIÓN: UNA ABORDAJE ESTRATÉGICO Y POLÍTICO EN CONTEXTOS EDUCATIVOS

MASCULINITIES IN DISCUSSION: A STRATEGIC AND POLITICAL APPROACH IN EDUCATIONAL CONTEXTS

Silvina BARROSO

Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

En el presente artículo se entramarán ciertos aspectos de la discusión crítica en relación a la construcción de sentidos sociales sobre masculinidad/masculinidades en tanto configuradores de guiones normativizantes que tallan en el proceso de configuración de identidades. Articulada con la discusión teórica abordaremos sus implicancias en la enseñanza de la ESI/EIS en contextos educativos al considerar a las instituciones educativas centrales y responsables de ese proceso se viva sin violencias.

Palabras clave: masculinidades, ESI/EIS, violencias, contextos educativos.

Abstract

This article will weave together certain aspects of the critical discussion regarding the construction of social meanings about masculinity/masculinities as shaping normative scripts that influence the process of identity formation. In conjunction with the theoretical discussion, we will address its implications for the teaching of ESI/EIS -Comprehensive Sexual Education (CSE)- in educational contexts, considering educational institutions as central and responsible for ensuring that this process occurs without violence.

Keywords: masculinities, ESI/EIS (CSE), violence, educational contexts

1. MASCULINIDAD/ES ENTRE SU ESTUDIO Y SU PRÁCTICA IDENTITARIA

En la contemporaneidad de los estudios de género y de los feminismos, se entiende como un lugar común la necesidad de abordar teórica, crítica e históricamente la construcción social de sentidos sobre las masculinidades y la puesta en tensión de la masculinidad hegemónica cis-heteronormativa. Los sentidos tramados en las sociedades occidentales contemporáneas sobre “la/s” “masculinidad/es” se sostienen en -y desde allí tensionan- el sistema de géneros basado en estructuras patriarcales, conservadoras, machistas en algunos casos, e imponen formas de hacer(se) y pensar(se) “hombre”.

Anastasia Téllez y Ana D. Verdú (2011) revisan estudios contemporáneos que abordan la construcción de sentidos sobre la masculinidad para el análisis social. En su artículo ponen a dialogar algunas discusiones sobre masculinidades que dan cuenta de los límites epistemológicos, metodológicos y políticos de las descripciones esencialistas dando lugar a los fundamentos para un abordaje constructivista-cultural desde el que articular la comprensión teórica y metodológica de la masculinidad. Desde estos abordajes es posible dar cuenta de contradicciones, interseccionalidades, desplazamientos, prácticas, consumos, códigos emergentes en convivencia con tradiciones patriarcales que se comprenden desde el entramado de género pensado como articulador de la realidad social vincular.

Si bien es imposible no reconocer el resquebrajamiento y debilitamiento de las identidades masculinas tradicionales en las sociedades contemporáneas (con las consideraciones necesarias sobre las diferencias, por ejemplo, de la impronta geocultural, socioeconómica, generacional, etc.) el mandato de ser hombre – y parecerlo de acuerdo con el repertorio patriarcal de manifestaciones – sigue pulsando las formas de actuar y pensar la masculinidad como identidad y diferencia. Desde los aportes de la antropología, y en base a estudios de campo muy exhaustivos, se sostienen hipótesis contrapuestas que conviven más que invalidándose construyendo la complejidad y densidad de la temática; por un lado encontramos las posiciones que se sintetizan en la hipótesis del antropólogo cultural Matthew

Gutmann (2000: 43), quien sostiene que las identidades masculinas se definen como lo que los hombres dicen y hacen *para ser hombres*¹, y no sólo como lo que los hombres dicen y hacen. A la vez, desde el mismo campo, y a partir de estudios de campo se sostiene que

El objetivo central es, por consiguiente, conocer cómo hombres y mujeres, en diferentes momentos de su vida, ámbitos y situaciones de interacción social, han construido, significado y negociado las identidades masculinas. Argumento que, en este proceso continuo, tanto hombres como mujeres evocan convenciones sociales, ideales de género para medir y clasificar las actitudes y comportamientos de sí mismos y de otros hombres y mujeres, de sus relaciones de género cotidianas (Wainerman, 2002). Así, las identidades masculinas se construyen constante-mente y hombres y mujeres les asignan múltiples significados en diferentes momentos, espacios y situaciones (Hernandez, 2021: 358).

Estas aparentes contradicciones en el abordaje de las ciencias sociales sobre la/s masculinidad/es o los límites para su construcción en tanto objeto de investigación social amplían las posibilidades de su estudio en un entramado mayor, como parte de una estructura de sexo-género vital y dinámica entre pulsiones transformadoras y conservadoras; entre las prácticas generizadas que organizan la vida vincular de las personas en este mundo de la contemporaneidad y aquellos discursos heredados de las generaciones pasadas asimilados sin reflexividad y reproducidos en diferentes niveles de la vida cotidiana (Gutmann, 2000: 37). Sin embargo, las discusiones en el campo epistemológico sobre la fluidez de la masculinidad como identidad encuentran su revés en muchos y consolidados discursos y prácticas cotidianos que modelan los procesos de construcción de identidades masculinas en las etapas de la niñez y adolescencia; en esas etapas, las instituciones educativas cumplen un rol fundamental. De allí, esta propuesta de discusión y nuestro proyecto de producciones audiovisuales para problematizar la construcción identitaria masculina y su curricularización en el marco de la ESI-EIS. El abordaje educativo de la/s masculinidad/es no está pensado ni

¹ La letra cursiva es del original

como activismo ni como academicismo sino como proceso autoreflexivo y constructivo de sentidos sobre géneros e identidades, especialmente y en este caso sobre lo masculino y masculinizante y sus tensiones vinculares intra e intergéneros.

2. ESI Y MASCULINIDADES: UN ABORDAJE DESDE LA PERSPECTIVA DE DERECHOS

La trama social del sentido común sobre la /s masculinidad/es, conservada, estereotipada y proyectada a través de toda práctica simbólica de género: juegos, chistes, chismes, guiones de estética condicionados por el género, reparto de roles y expectativas generizadas en el ámbito doméstico y en el público, actitudes y aptitudes esperadas según el género “asignado” biológicamente, una gramática de las emociones masculinizantes, entre otras – en general conservadoras y patriarcales – construye, propone e “impone” un tipo de masculinidad sobre muchas otras posibles. Esta masculinidad a la que llamamos hegemónica toma la forma de una norma o “ley” que determina lo esperable socialmente de las personas que la misma sociedad identifica como masculinas de acuerdo con rasgos estereotipados. Quien a la mirada de la sociedad no cumple con esos rasgos (por otro lado, nadie cumple totalmente estos rasgos en el ejercicio real de la identidad de género) será ubicado en un lugar de inferioridad y plausible de ser socialmente sancionado; esa sanción en el contexto escolar – como en otras instituciones conservadoras – se traduce en diferentes tipos de prácticas violentas físicas y simbólicas.

Una de las consideraciones necesarias a la hora de abordar las múltiples violencias que pueden ejercerse por identidades y prácticas generizadas es aquella que complejiza y desgeneriza la propia violencia. En primer lugar, ni en la vida social ni en la vida escolar, las prácticas de hostigamiento, de discriminación y persecución motivadas por el género son exclusividad de varones hetero-cis. Por otro lado, un varón hetero-cis que reúna varios (muchos) de los rasgos considerados hetero-cis-normativos no es sinónimo de violento; muchas personas, entre ellas niñas y juventudes, que ponen en evidencia comportamientos consignados como no “machistas” (afabilidad, respetuosidad, corrección social) en la intimidad vincular – interpersonal o entre

pares – suelen tener comportamientos violentos (y viceversa es decir respetuosos y afectivos en la intimidad y agresivos en la vida pública social como forma de pertenecer a la masculinidad no sancionada), así como también mujeres que sin adoptar conductas y prácticas masculinas, organizan su simbolización del género desde esquemas machistas y patriarcales. Sin embargo, estudios como el de De Stefano Barbero (2017a) dan cuenta que el acoso y hostigamiento escolar tiene dos dimensiones claves: la estética no hegemónica (no responder a los cánones de belleza) y las opciones de género y comportamiento sexual no hegemónicas (poner en tensión el sistema sexo-género heteronormado)². Esta última es mucho más frecuente, invisible y normalizada entre varones y

encuentra su intersección en las relaciones de dominación/subordinación de las masculinidades, ya que la hegemonía interna entre los hombres jóvenes se disputa constantemente, midiendo los límites de las masculinidades con violencia, pero, también con miedo y silencio (de Stefano Barbero, 2017a: 21).

Por todas estas consideraciones remarcamos la importancia del abordaje de estas temáticas en las instituciones educativas desde su complejidad.

La ESI (Educación Sexual Integral) o EIS (Educación Integral de la Sexualidad) es una de las prioridades de la Agenda para el Desarrollo Sostenible 2015-2030; los Objetivos para el Desarrollo Sostenible (ODS) 4º, educación de calidad, y 5º, igualdad de género, organizan sus metas para lograr un mundo más justo a partir del reconocimiento de la necesidad de educar en derechos sexuales y reproductivos desde la perspectiva de género y derechos.

En las Directrices Operacionales publicadas en 2014, se sistematizan los referentes conceptuales, programáticos y operativos de la EIS en el mandato del Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA); allí se la entiende como un enfoque ba-

² Las dos dimensiones mencionadas en el estudio de de Stefano Barbero son imprescindibles de ser abordadas en el marco de la curricularización de ESI/EIS.

sado en los derechos humanos y la igualdad de género tanto dentro como fuera de la escuela (Cimmino, Corona y Rossi, 2021: 7).

Asimismo, en el documento de las Naciones Unidas *Orientaciones Técnicas Internacionales sobre Educación en Sexualidad, un enfoque basado en la evidencia* (2018) se reafirma la posición de la educación en sexualidad dentro de un marco de derechos humanos e igualdad de género; promueve un aprendizaje estructurado acerca del sexo y de las relaciones de una manera positiva, fortalecedora y centrada en lo que es mejor para una persona joven; a su vez, en el apartado N.º 3: Salud y bienestar de los y las jóvenes sostiene que

una discusión sobre la masculinidad ha estado ausente de muchos programas de educación en sexualidad porque generalmente la masculinidad no se percibe como algo problemático, sin embargo, los niños varones sienten que sus necesidades y preguntas sobre su sexualidad no han sido abordadas (2018: 23).

Al mismo tiempo que se evidencia un vacío para varones que no encuentran los espacios para problematizar su devenir masculino más allá de los mandatos de género, tampoco se generan las posibilidades de hacer conscientes sus privilegios, las formas de pensarse vincularmente, la objetivación de las corporeidades propias de las demás personas, el derecho a decidir sobre su deseo y la necesidad del consentimiento, las presiones a las que son sometidos en el devenir hombres, la autocensura o mutilación emocional (Hooks, 2021) como mandato genérico, la homofobia como estructurante de la masculinidad por oposición y diferencia, entre otras.

Argentina es el único país latinoamericano en que la EIS tiene una ley específica, en el resto de los países o es una disposición ministerial (Cuba, Perú y Venezuela) o está integrada a otras leyes. La Ley ESI en Argentina tiene plena vigencia desde 2006 (Ley 26.150) y establece en su artículo 1º que

todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal. A los efectos de esta ley, entiéndase como educación sexual integral la que

articula aspectos biológicos, psicológicos, sociales, afectivos y éticos.

A su vez está en un todo de acuerdo con las *Orientaciones* en los fundamentos centrales y enfoques de derechos para una vida social más justa, sin violencias y sin “dejar a nadie afuera”.

Tanto desde los estudios de los organismos internacionales como la ONU-UNESCO cuanto desde aquellos a cargo de grupos de investigación en Ciencias Sociales, Género, Educación en Universidades u organismos científicos, se acuerda en la importancia fundamental de trabajar ESI-EIS en los ámbitos educativos formales y no formales. Las instituciones de socialización de las niñeces y juventudes se constituyen en espacios catalizadores de las problemáticas socioculturales y las violencias motivadas por cuestiones de género son unas de las más presentes y urgentes de abordar. Si consideramos que se ingresa a las instituciones escolares siendo niños o niñas y se egresa siendo “hombres”, “mujeres” o no binarios y que, en ese proceso de conformación de la adultez o juventud, en la mayoría de los casos, se configuran las identidades de género y las prácticas sexuales, acompañar con reflexión y diálogos abiertos ese proceso se vuelve fundamental no sólo para la convivencia escolar sino para la vida social de la adultez.

Lejos de ser extraordinaria y ajena, la violencia se inscribe en un continuum generizado y etarizado cuyos sentidos permean la cotidianidad masculina desde la infancia y en su relación con la adultez; lejos de ser meramente destructiva, es ejercida sobre -y por- los niños como una acción productiva de masculinidades adultas” (De Stefano Barbero, 2017b: 96)

La afirmación de Matías de Stefano Barbero (2017b) nos interpela como investigadores/as y docentes para diseñar proyectos que instalen en el centro de la reflexión para la producción de conocimiento el género, en especial, la/s masculinidad/es en tanto violencias, género y sexualidad parecerían conformar un dispositivo complejo -en continuum- de socialización gravitante para las formas de establecer la vida adulta vincular.

La violencia como acción productiva reafirma las identidades masculinas entre pares y con las feminidades a la vez que sanciona sus disidencias. Al hacer referencia a las prácticas sancionadoras de unas masculinidades no hegemónicas no estamos haciendo alusión necesaria y exclusivamente a quienes siendo biológicamente/genitalmente varones se identifican con rasgos estereotipados de lo femenino, como pueden ser las niñeces o juventudes que conforman otros colectivos generizados, como el colectivo Trans o gay sino también a quienes asumen su identidad masculina pero no ajustan sus prácticas cotidianas a lo esperable genéricamente como tales; ellas también participan del sistema de exclusiones y agresiones que no son percibidas como violentas por quienes las llevan a cabo sino como parte de los propios rituales de reafirmación entre pares.

Evitar los hostigamientos a quienes no ajustan, por el motivo que sea, sus prácticas corporales, discursivas, emocionales, de consumo a lo “esperable” según la matriz patriarcal y sexista es uno de los motivos para abordar esta temática en las instituciones educativas de diferentes niveles. La mirada crítica sobre las instituciones escolares concebidas como “regímenes de género” estratégicos (Connell, 2001) resultan fundamentales para el trabajo transversal por la equidad de género y por vínculos intergéneros sin violencias. Frente a la afirmación de Morgade (2011) “toda educación es sexual” y la consideración de la escuela como transmisora del orden hegemónico en relación al sistema sexo-género, el trabajo educativo además de centrarse en discutir y hacer evidente las diferencias de género quizá tenga como primer eje la visibilización de las similitudes y la puesta en tensión de las dimensiones que estructuran los regímenes de género escolares que el estudiantado debe conocer, comprender y ejecutar para una exitosa vida escolar 1) las relaciones de poder patriarcales y sexistas entre adultos – autoridades y docentes –; 2) la división del trabajo y la presencia mayoritaria de un género u otros según las disciplinas y su réplica entre el estudiantado; 3) los patrones de emocionalidad o “reglas del sentir” que reparten roles y posiciones entre autoridades escolares, docentes, auxiliares y el mismo estudiantado; y 4) simbolización que comparten con los modos culturales de simbolizar el género pero

se sobrepunen en diferenciación de uniformes, códigos de lenguajes, la división curricular según género, etc. (Connell, 2001: 160-161). Esta forma de hacer escuela, también hace al género y permea formas de vivir la cotidianidad escolar que pasan inadvertidas y, por lo mismo, estructuran las identidades de niñas y jóvenes. Como toda norma o régimen no es aporético, sino que se vivencia en la negociación, el diálogo y la transgresión y es allí donde las políticas educativas institucionales en relación con el género cobran un valor fundamental ya que definitivamente no es lo mismo una institución disciplinadora y amparada en la concepción biologicista del género a una institución que ofrezca modelos alternativos a la masculinidad cis hegemónica y abraza la diversidad. Es necesario, además, incorporar a la transversalización curricular, la transversalización institucional de la ESI-EIS, es decir, pasar de los ejes temáticos en los programas de estudio de las diferentes asignaturas o áreas a la organización y administración de la institución escolar con perspectiva de género (Romero, 2023).

El abordaje de la/s masculinidad/es por diferenciación y asimilación es una de las aristas del trabajo escolar con ESI. Las escuelas como territorio de construcción de la masculinidad desde modelos que tienen a la homofobia como núcleo de significaciones y prácticas de control (De Stefano Barbero, 2017a) van tramando las afirmaciones de reconocimiento propio y entre pares, a la vez que señalan/marcan/delimitan las disidencias o alternativas a dicha masculinidad; los varones en los diferentes modelos de la escolaridad van administrando sanciones a las disidencias mientras construyen una imagen social de sí mismos que los ponga a resguardo de dichas sanciones. Sin embargo, es de considerar que niñas y jóvenes que son invisiblemente investidos de ciertos rasgos y características de los varones: fuerza, virilidad, ser protector, proveedor, procreador, o no demostrar emociones, entre otras, soportan una carga social-emocional tan importante durante el tránsito de los procesos de construcción de identidades de género que suele trasuntarse en frustración, ira y muchas veces en respuestas de violencia (De Stefano Barbero, 2017a). La violencia primera es hacia sí mismos (Hooks, 2021):

El primer acto de violencia que el patriarcado exige a los hombres no es la violencia hacia las mujeres. En su lugar, el patriarcado exige de todos los hombres que se impliquen en actos de mutilación psíquica, que maten las partes emocionales de sí mismos (Hooks, 2021: 57).

Vinculado a las consideraciones de los procesos de construcción de la identidad masculina con la homofobia como control, es necesario abordar como contenido de ESI las problemáticas vinculadas tanto a aspectos psicosociales de los colectivos LGTIBQ – persecución directa o indirecta, hostigamiento, discriminación, estigmatización y daño con base en orientaciones sexuales, identidad o expresión de género – cuanto físicas o biológicas que afectan a niñeces y juventudes intersexuales. Si la inclusión de temáticas y problemáticas que pongan en tensión el modelo heteropatriarcal de la masculinidad hegemónica es complejo y poco trabajado en las escuelas, clubes y otros territorios de socialización de niñeces y juventudes, abordar las disidencias sexo-genéricas es una necesidad urgente y una carencia flagrante de las propuestas curriculares e institucionales de la ESI-EIS ya que es casi nula su presencia en las discusiones y tratamientos en los diferentes niveles educativos.

Todo lo anterior, de alguna manera nos configura un escenario escolar en el que las masculinidades como tema es imperioso que ingrese a nuestras actividades en el marco de la ESI por una escuela y una sociedad que camine hacia un mundo sin agresividad, con más salud mental, con más aceptación, empatía, solidaridad, tolerancia, respeto, con menos miedos y, por consiguiente, con menos violencias.

3. A MODO DE CIERRE, UNA INVITACIÓN A CURRICULARIZAR ESI/EIS EN CONTEXTOS EDUCATIVOS FORMALES Y NO FORMALES

La discusión desarrollada en los apartados anteriores examina abordajes desde ámbitos psicológicos, sociológicos, antropológicos, políticos y educativos la importancia de abordar ESI/EIS en las escuelas y otros espacios de educación no formal en los que niñeces y adolescencias traman relaciones vinculares entre pares

y en esa trama construyen su subjetividad, su identidad de género y su estructura de deseos.

Las instituciones que cobijan a niñeces y juventudes tienen la responsabilidad de desarrollar proyectos formativos para docentes, administrativos y gestores para cumplir con lo que la Ley 26150 establece para el territorio argentino y lo que ONU-UNESCO establece prioritario para cumplir con los ODS que tienen como fundamental objetivo la concreción de un mundo más justo.

La violencia que se genera a partir de las desigualdades y estereotipos de género que funcionan socialmente desde lógicas instituidas e instituyentes marcadamente patriarcales puede ser, al menos, objeto de reflexión crítica si se aborda masculinidades en sus diferentes dimensiones. Algunos de los ejes desde los que trabajar la tensión entre masculinidad hegemónica sexista y patriarcal y masculinidades nutricias pueden ser: masculinidad y amor romántico, mandatos de género: lo que hay que hacer para ser y parecer varón, privilegios de género, violencia masculina y entre varones, índice de mortalidad entre jóvenes varones, masculinidad y sexismo / machismo, masculinidad y homofobia / homo-odio, masculinidad y deseo, masculinidad y naturaleza, masculinidad y suicidios, masculinidad hegemónica y masculinidad tóxica, las masculinidades positivas o nutricias, entre otros; cada uno en su complejidad y densidad histórica-cultural.

Si bien el abordaje de las problemáticas y temáticas que se proponen para una educación sexual integral exceden el núcleo de sentidos sobre masculinidad/masculinidades, en este trabajo proponemos esta línea de ingreso a la reflexión de las implicancias del sistema sexo-género en la construcción de vínculos interpersonales más nutricios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIMMINO, Karina; CORONA, Esther y ROSSI, Diego (2021). *Estado del arte en la EIS América Latina*. FLACSO-Argentina.
- CONNELL, Raewyn (2001). Educando a los muchachos: nuevas investigaciones sobre masculinidad y Estrategias de género para las escuelas. *Nómadas*, (14), 156-171. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115268013.pdf> [Fecha de consultación: 25/08/2024].

- DE STEFANO BARBERO, Matías (2017a). Hacerse hombre en el aula: masculinidad, homofobia y acoso escolar. *Caderno Pagu*, (50), 1-28. <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201700500014>
- DE STEFANO BARBERO, Matías (2017b). ¿«Cosas de niños» o cosas que los niños hacen para hacerse Hombres? Reflexiones antropológicas sobre edad, violencia y masculinidad. *Hachetetepé. Revista científica de educación y comunicación*, (15), 95-102.
- GUTMANN, Mathew (2000). *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. Colegio de México.
- HERNANDEZ, Oscar Misael (2021). Hombres cabrones y responsables. Identidades masculinas en el noreste mexicano. *Antropología Experimental*, (21), 357-370. Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/6183/5986> [Fecha de consultación: 23/08/2024].
- HOOKS, Belle (2021). *El deseo de cambiar. Hombres, masculinidad y amor*. Bellaterra.
- MORGAGE, Graciela (coord.) (2011). *Toda educación es sexual: hacia una educación sexuada justa*. La Crujía.
- ROMERO, Guillermo (2023). Los regímenes de género escolares como geopolíticas educativas estratégicas. Aportes para pensar la transversalidad de la Educación Sexual Integral. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, VII(57), 41-76. <https://doi.org/10.32870/lv.v7i57.7489>
- TÉLLEZ, Anastasia y VERDÚ Ana (2011). “El significado de la masculinidad”. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, (2), 80-103. Recuperado de: <http://www.revistadeantropologia.es/Textos/N2/El%20significado%20de%20la%20masculinidad.pdf> [Fecha de consultación: 22/07/2024]
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO) (2018). *Orientaciones Técnicas Internacionales sobre Educación en Sexualidad. Un enfoque basado en la evidencia* (7). Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260840_spa [Fecha de consultación: 22/08/2024].
- HONORABLE CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA (2006) *Ley 26150 Programa Nacional de Educación Sexual Integral*. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26150-121222/texto> [Fecha de consultación: 22/07/2024].

**PALABRAS Y
SILENCIOS: PRENSA
Y EPISTOLARIOS
FEMENINOS**

DORA D'ISTRIA EN LA PRENSA DEL SIGLO XIX: IMÁGENES, ESTILO Y OPINIONES

DORA D'ISTRIA IN THE 19TH CENTURY PRESS: IMAGES, STYLE, AND OPINIONS

Admira NUSHI
Universidad de Tirana

Resumen

Dora d'Istria, destacada escritora decimonónica influyó notablemente en la opinión pública con su intensa actividad intelectual y vida personal, ampliamente reseñadas en la prensa. Sus ensayos y libros sobre cultura y emancipación femenina evidencian su posición firme respecto al papel de la mujer. Su estilo de vida y apariencia, profusamente comentados, acrecentaron su legado literario y social. Sus aportaciones dejaron una huella perdurable que sigue inspirando a las generaciones posteriores.

Palabras clave: Dora d'Istria, emancipación de la mujer, prensa, literatura del siglo XIX, percepción pública

Abstract

Dora d'Istria, a prominent nineteenth-century writer, had a notable impact on public opinion through her intense intellectual activity and personal life, both extensively covered in the press. Her essays and books on culture and women's emancipation demonstrate her firm stance on the role of women. Her lifestyle and appearance, widely discussed, further enhanced her literary and social legacy. Her contributions left a lasting mark that continues to inspire future generations.

Keywords: Dora d'Istria, women's emancipation, press, 19th-century literature, public perception.

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XIX fue una época de profundos cambios históricos, sociales, políticos tanto en Europa como en el resto del mundo. En Europa y los Balcanes, los movimientos de independencia nacional suscitaron amplios debates sobre los derechos de las mujeres y su educación, convirtiendo “la formación femenina y el papel de la mujer en asuntos centrales del discurso público sobre la transformación social y la modernización” (Romani, 2002: 391). Estos movimientos civilizadores tuvieron un papel decisivo en la configuración de la sociedad decimonónica y en la influencia de figuras femeninas como Dora d'Istria. Su vida y obra estuvieron estrechamente ligadas al contexto social y político de su época, y sus escritos dan cuenta de ello de manera significativa.

Dora d'Istria¹ fue una ferviente defensora de los derechos de las mujeres y se involucró activamente con las causas feministas. A través de sus libros y ensayos, impulsó la igualdad de género y la educación femenina, consolidándose como una voz influyente en los círculos intelectuales de su tiempo. Su obra no solo promovió la emancipación de la mujer, sino que también cuestionó las normas sociales imperantes en una sociedad dominada por el patriarcado.

Tras la publicación de *Les femmes de l'Orient*, aparece en un periódico español de 1860 un artículo firmado por Gertrudis Gómez de Avellaneda², donde se señala: “...las mujeres parecen finalmente decididas a tomar en sus propias manos sus intereses. Es fundamental reconocer que, además de la fuerza de los argumentos presentados en la obra de Dora d'Istria, el propio libro se erige como un argumento irrefutable a favor de la igualdad de género” (Gómez de Avellaneda, 2002: 144). Esta afirmación subraya no solo la relevancia de la obra de Dora d'Istria, sino también el creciente reconocimiento del papel activo de las mujeres en la defensa de sus derechos y la transformación de la sociedad.

¹ Ealena Gjika (Ghika) es el nombre de la erudita conocida tanto en Albania como en el resto del mundo, mientras que Dora d'Istria es denominación artística.

² Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), una destacada autora de origen cubano-español y contemporánea a Dora d'Istria, con una marcada vocación literaria.

La prominencia de Dora d'Istria trascendió las fronteras europeas, logrando un impacto global. En 1878, la revista neoyorquina *Scribner's Monthly* publicó un artículo titulado *Dora d'Istria* que subrayaba su importancia como figura representativa de la mujer en la sociedad moderna de su tiempo.

En Europa, esta dama es ampliamente conocida, querida por numerosos amigos personales y admirados, por todos los que han leído sus obras. Sus pensamientos son profundos y progresistas, y sus puntos de vista son amplios y humanos. Como autora, filántropa, viajera, artista y una de las defensoras más firmes de la libertad y la justicia, sobre todo para las mujeres oprimidas, se convirtió en un orgullo para su época y un referente para el feminismo. Las mujeres del Viejo Continente encontraron en ella a una defensora poderosa, empática y racional (*Scribner's Monthly*, noviembre de 1878).

La descripción de Dora d'Istria en tales términos refleja su variada contribución a la cultura y la sociedad. Su defensa de la libertad y la justicia, especialmente dirigida a las mujeres oprimidas, la sitúa como una pionera del feminismo, subrayando la importancia de su voz en un momento en que las mujeres luchaban por obtener reconocimiento en distintos ámbitos. Fue una escritora que dejó una huella significativa en el panorama literario internacional del siglo XIX, publicando artículos, ensayos y novelas en revistas de gran prestigio como la francesa *Revue des Deux Mondes*, la belga *Libre Recherche*, las italianas *Diritto*, la alemana *Illustrierte Zeitung*, la inglesa *International Review*, entre otras.

Su producción literaria se inscribe en el Romanticismo, y ella misma se proclamaba *escritora romántica* (Sinani, 2015: 55). Sus obras, que conjugan elementos de novela y ensayo, ilustran las características de este movimiento. Asimismo, diversos estudios la vinculan con el subgénero de la literatura de viaje, lo que enriquece aún más su aportación al panorama literario de la época (Nushi, 2021). Esta combinación de géneros posibilita explorar tanto la subjetividad y la experiencia personal como la interacción con culturas y contextos diversos, rasgo esencial del Romanticismo.

Dora d'Istria destacó como una de las pocas escritoras albanesas que publicaron en el extranjero, y fue la única que publicó en lenguas imperiales durante el siglo XIX. Su obra obtuvo amplio reconocimiento internacional, atrayendo la atención tanto de lectores francófonos, italoparlantes, germanófonos o anglófonos, como de la crítica literaria extranjera y distintas personalidades del ámbito cultural y político. Al redactar *La nationalité albanaise d'après les chants populaires* en 1866, recurrió a las lenguas europeas para difundir los valores de su identidad nacional albanesa y presentar al público europeo a los hombres y mujeres de Albania, su cultura y tradiciones. Desde Livorno, la propia autora señalaba: “Últimamente se ha resumido y publicado mi estudio sobre los albaneses en un periódico muy popular de Alemania, *Illustrirte Zeitung* de Leipzig” (Bala, 1967: 40).

La elección de Dora d'Istria de escribir en lenguas imperiales, principalmente en francés e italiano, y publicar en revistas de notable prestigio, refleja su intención de alcanzar una audiencia global, facilitando así el eco de sus ideas tanto en círculos europeos como de ultramar. Mediante esta estrategia, logró captar la atención de personalidades e intelectuales en torno a cuestiones que la inquietaban, desde la emancipación femenina hasta la independencia de los pueblos balcánicos frente al Imperio turco. Al hacerlo, supo situar su voz en un horizonte más amplio, visibilizar las causas que defendía y promover el diálogo intercultural.

Yriarte, escritor francés de ascendencia española, escribió en su libro *Les Portraits Cosmopolites*:

Es una enciclopedia curiosa. Escribió *Las Islas Jónicas* y *Nacionalismo Rumano* para la *Revue de Deux Mondes*, y discutió la cuestión de la mujer en Occidente en *Revue d'Athènes*. No soy capaz de seguir su ritmo; toda su obra abarca treinta volúmenes, y la más reciente de todas sus obras, según Deschanel, sería suficiente para establecer el éxito literario de un hombre. Este libro, *Des femmes, par une femme*, aunque con un título modesto, es sin duda una de las obras esenciales de nuestro tiempo (1870: 173).

Entre 1855 y 1860, Dora d'Istria viajó extensamente por Suiza, Grecia, Francia, Bélgica, Alemania e Italia, mientras

continuaba escribiendo de manera incesante. Se convirtió en una destacada investigadora de literatura, historia, cultura y vida de los pueblos que visitaba, dedicando gran parte de su producción a la literatura de viaje. A partir de 1870, se estableció en Italia, donde mantuvo una intensa correspondencia con numerosos intelectuales de toda Europa, lo que le permitió ejercer una influencia notable en el debate cultural, social y político de la época. Como lo señaló su amigo y colega Ángel de Gubernatis, Dora d'Istria actuó como un puente humano entre Oriente y Occidente: “Dora d'Istria le dio al Occidente la posibilidad de conocer los antiguos etnias y las civilizaciones del Oriente, y al Oriente, las grandes naciones del Occidente” (De Gubernatis, 1869: 107-115).

Dora escribió abundantemente sobre la causa nacional, defendiendo los derechos de rumanos, serbios, griegos, albaneses, húngaros e italianos, y respaldando a todos aquellos que luchaban por la independencia frente a leyes, prejuicios y obstáculos sociales. En 1861, la *Revue de Suisse* comentaba que Dora d'Istria mostraba “un carácter varonil en su talento de escritora” (Neuchâtel, enero de 1861: 239-240) al defender a los pueblos de la Europa Oriental de los continuos ataques y acusaciones procedentes de Occidente.

Es notable que, en una era en la que el reconocimiento hacia las mujeres era muy limitado, ella destaca como una figura excepcional entre sus contemporáneos. Representó a la mujer en la sociedad moderna de su tiempo. Como señaló Acosta de Samper, “Esta dama, gloria de su género, falleció en 1888” (1895: 354).

2. DORA D'ISTRIA PERSONALIDAD INFLUYENTE EN LA SOCIEDAD

Dora d'Istria fue considerada una *influencer* en su tiempo. Gracias a su prolífica producción literaria y a su compromiso con cuestiones políticas y sociales, consiguió impactar y conectar con un público diverso en Europa y más allá. Su enfoque resultó esencial para destacar su dimensión civilizadora y consolidarla como una figura de gran influencia. “... esta mujer que tiene una rara orientación literaria, escribe con tan facilidad, tiene la curiosidad siempre despierta y la dedicación infatigable para las

causas más nobles sea nacionales como sociales...” (Nicolai, 1932: 134).

El afamado poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow la elogió en el periódico *The Christian Examiner*.

Entre las brillantes mujeres que integran entre las filas del liberalismo en Europa, resulta difícil encontrar a alguien más que merezca más digna de reconocimiento que Dora d’Istria. A una edad en la que la mayoría de las mujeres instruidas se conforman con la admiración superficial de los salones, sus escritos habían comenzado a atraer la atención [...] de políticos y diplomáticos, quienes rara vez demoran en reconocer el talento si vislumbran la posibilidad de sacarle provecho (Longfellow, 1866: 139).

Este reconocimiento resulta fundamental, pues pone de relieve la capacidad de D’Istria para ejercer influencia en la esfera pública y subraya su papel esencial como referente intelectual de su época. El antropólogo y escritor italiano Paolo Mantegazza elogia el talento literario de Dora d’Distria, también su porte y presencia física:

Un cuerpo todo elegante, un corazón lleno de gracia y nobleza, una mente de artista y pensadora; estas son tres cualidades raras de encontrar, y aún más raras cuando se combinan. La naturaleza ha obrado este prodigio al reunir tres dones en un solo nombre, el de Elena Ghika, quien en el mundo literario se conoce como Dora d’Istria (Questa, 2008).

Esta descripción enfatiza cómo, más allá de su capacidad intelectual y su habilidad literaria, Dora d’Istria poseía una esencia única que la convirtió en una auténtica inspiración de su época.

Durante su vida, Dora d’Istria estableció vínculos de amistad y colaboración con diversas figuras políticas y culturales de Europa y otros lugares. Recibió elogios y muestras de gratitud por parte del rey Federico Guillermo IV de Prusia, Don Pedro II de Alcántara el emperador de Brasil, Edgar Quinet, Leonardo de Martino y varios intelectuales italianos, entre ellos los orientistas Gaspare Gorresio, Graziadio Isaia Ascoli, Michele Amari y Tullo Massarani.

A lo largo de su trayectoria contó con la estima de Giuseppe Garibaldi, su amigo personal, quien la describió en una carta publicada en el *Diario Político* como: “Un héroe-hermana, un alma dedicada a los altos ideales” (Asproni, 1980: 154). La colaboración entre ellos se fortaleció especialmente en el contexto de la independencia albanesa, unificación de Italia entre otras. Prueba de ello es una carta que Garibaldi le envió el 16 de julio de 1861, solicitando que influyera en los rumanos para alentarlos a levantarse en rebelión contra Austria (Martin, 2021: 215).

D'Istria ejerció su influencia también a través de relaciones epistolares y encuentros personales. Mantuvo correspondencia con numerosas personalidades influyentes de su época, un intercambio que no solo refleja el respaldo que recibió de destacados círculos culturales y políticos, sino que también muestra el modo en que colaboraron en la construcción de ideas sobre la libertad, el progreso y el pensamiento feminista emancipatorio. La Biblioteca de la Academia Francesa conserva, por ejemplo, catorce cartas suyas dirigidas al escritor, filósofo e historiador francés Edgar Quinet, lo cual revela su fascinación por el movimiento de 1848.

Con el patriota y renacentista albanés Jerónimo de Rada, Dora d'Istria mantuvo una intensa relación epistolar, de la que se conservan 110 cartas en la Biblioteca Nacional de Albania. En ellas se registra no solo su vínculo personal, sino también un momento histórico trascendental. En una de estas misivas, Dora afirma: “El pueblo albanés es uno de los pocos pueblos antiguos de Europa, y merece liberarse de la ocupación turca para desarrollar su propia creatividad. Honrado, caro Señor Jerónimo, mi honrada patria es Arbëria, a la que pertenezco hasta el fin de mis días” (Kondo, 2002: 17). Estas cartas no solo documentan relaciones personales, sino que también ilustran un contexto histórico en el que Dora d'Istria destaca como una voz activa en el debate sobre la emancipación y la transformación social.

3. LA VIDA PERSONAL REFLEJA SU PENSAMIENTO EMANCIPATORIO

En la segunda mitad del siglo XIX, la imagen pública de Dora d'Istria se vio sometida a constantes presiones, marcadas por la

visión predominante de la inferioridad femenina en un entorno dominado por el debate masculino. Algunos estudios señalan que sus años en Rusia y las circunstancias en torno a su divorcio fueron especialmente difíciles. Pese a la oposición familiar, contrajo matrimonio con el duque Alexander Koltzov-Massalski, quien compartía con ella un linaje real muy antiguo, al descender del príncipe escandinavo Rurik, fundador del Estado ruso.

Su matrimonio con Alexander Koltsov Massalski y su pésima experiencia posterior en la corte de Nicolás I resaltan la tensión entre la libertad individual y las estrictas expectativas imperiales. Su admiración por la cultura británica y francesa, especialmente durante un período tan turbulento como la Guerra de Crimea, la distingue de sus contemporáneos. El relato de su admonición física, de haberse producido, ilustra las duras realidades que enfrentaban las mujeres que desafiaban las normas conservadoras de la corte rusa. Su exilio a Suiza, en lugar de Siberia, es significativo; le brindó la posibilidad de reinventarse como Dora d'Istria y embarcarse en una carrera literaria (Piasere, 2014: 23).

Aunque, por tradición rumana, Dora d'Istria no formalizó su divorcio y conservó el apellido de su esposo, este falleció poco después de que ella abandonara definitivamente San Petersburgo. No existen declaraciones personales suyas sobre dicho suceso, ni tampoco sobre la muerte de su hijo. De manera confusa, algunas biografías mencionan el divorcio y la pérdida de su hijo, señalando que estos hechos dejaron una huella profunda en su vida. A pesar de estas dificultades, su determinación de continuar adelante y su compromiso con la emancipación femenina la llevaron a unirse con otras mujeres en la búsqueda de la igualdad de género, algo que se ve reflejado en sus ensayos.

D'Alessandri (2007: 173) destaca que Dora d'Istria en sus ensayos subrayaba la necesidad de garantizar la seguridad femenina y atribuía a las mujeres una función regeneradora esencial para la sociedad, al concebirlas como catalizadoras de los cambios sociales más profundos. Este planteamiento no solo resalta el valor del rol femenino en los procesos de transformación de la sociedad, sino que también evidencia su compromiso con el progreso y la justicia personal y social.

La relevancia de Dora d'Istria trascendió los ámbitos tradicionales, como la literatura o la política, y alcanzó la esfera de la moda, en la que se convirtió en un referente de gusto y elegancia. Esta visibilidad confirma su condición de figura pública influyente, capaz de generar cambios y tendencias en un siglo marcado por transformaciones sociales, políticas y culturales que implicaban la redefinición del papel de la mujer en la sociedad.

A mediados del siglo XIX, proliferaron en Europa las llamadas revistas “de moda y salones”, enfocadas en difundir las últimas tendencias y la estética femenina. En varias de estas publicaciones se menciona a la princesa Dora d'Istria y los sombreros que lucía, subrayando su estatus como referente de estilo. A través de descripciones detalladas de accesorios, las lectoras accedían a dichas tendencias, y la vinculación entre moda y personalidad reforzaba la imagen de Dora d'Istria como una figura icónica de su tiempo. Su nombre aparece en destacados periódicos de París: *L'Artiste, Beaux-Arts et Belles Lettres*, *L'Univers Illustré*, *Le Figaro*, en la sección de noticias de moda.

En la edición de *L'Univers Illustré* del 29 de julio de 1876, se describe un nuevo sombrero femenino denominado *capelina albanesa*. Según la revista, se luce como una brillante aureola (Andrea, 2016: 211), y las mujeres parisinas lo portaban tanto en el teatro como en paseos por la naturaleza. En *Le Figaro*, el decano de la prensa francesa, la sección de moda del 17 de junio de 1870 reseña a Dora d'Istria luciendo un atuendo bautizado como *estilo Dora d'Istria*, (212), mientras en 1866, en un artículo de la revista *L'Artiste, Beaux-Arts et Belles Lettres*, firmado por la condesa d'Orr, pseudónimo de la Madama Cousin, especialista en artículos de moda y arte en París, destaca el sombrero más hermoso de la temporada: un verdadero sombrero de dama de la alta sociedad, el sombrero *Dora d'Istria* (211).

Su influencia en el ámbito de la moda demuestra no solo su gusto personal ni el afán de fusionar elementos de su cultura originaria con la modernidad de la época, sino también su capacidad para imponer tendencias en un contexto cultural en plena transformación.

4. LA IMAGEN PÚBLICA DE DORA D'ISTRIA ESTRECHAMENTE RELACIONADO CON LAS MUJERES DE SU TIEMPO

Al igual que otras autoras de la segunda mitad del siglo XIX, Dora d'Istria se volcó en moralizar, instruir, educar y promover el bienestar de la humanidad, asumiendo el rol de misionera de una nueva era.

Mi principal intención, algo que fácilmente vais a comprender, no es escribir de todas las cosas que veo con mis ojos y provocan mi reflexión; quiero hablar ante todo de las mujeres, y como la familia constituye la base de la sociedad y encierra los gérmenes de su porvenir, deseo examinar si en el seno de la Europa Oriental la esposa y la madre están en la posición de contribuir eficazmente a la regeneración social que propugno. Por supuesto, mis cartas serán más o menos inteligibles si no describo también el ámbito en que las mujeres ejercen su influencia. En efecto, este entorno varía profundamente de una región a otra, modificando inevitablemente las tradiciones y sus tendencias (D'Istria, 1859: 29)³.

Al abordar los acontecimientos históricos y las tradiciones populares, Dora d'Istria subraya la relevancia de la mujer en la construcción de la sociedad y su papel en la transformación cultural y social. Su perspectiva recalca que las mujeres han sido agentes activos en dichos procesos, desafiando las narrativas que las relegan a un segundo plano y resaltando su contribución esencial a la formación de identidades colectivas. Según su visión, la tradición había obstaculizado en buena medida el acceso femenino a la educación y la participación en la esfera pública y política de las sociedades occidentales. Además, Dora d'Istria sostiene que una sociedad realmente cristiana no aceptaría la inferioridad de la mujer frente al hombre, fuera esta aristócrata o no (Nushi, 2021: 875).

En 1881, Dora d'Istria recibió una carta firmada por 300 estudiantes albanesas de diferentes escuelas femeninas de

³ *Les femmes en Orient* (2 vols.) es un libro singular dentro de la tradición literaria, ya que la autora organiza los capítulos en forma de cartas dirigidas a las mujeres. A medida que el lector transita de una carta a otra, va conociendo la figura de la escritora y, lo más importante, las ideas e ideales que formaron su carácter y constituyeron el eje de su creación literaria.

Scutari⁴, acompañada de un obsequio simbólico: una pluma de plata elaborada en filigrana. El mensaje era un acto de agradecimiento de las jóvenes hacia Dora d'Istria por su dedicación, su respaldo a la mujer y por la proyección internacional que había dado a la causa de la nación albanesa:

Estimada,

Dicen que eres dulce y bondadosa, que tienes un gran corazón, eres inteligente, hija de héroes, y también nuestra hermana.

Aseguran que tu naturaleza es digna de un cetro, y así lo proclama el mundo entero. En el corazón de los albaneses ya tienes un reino.

Sin embargo, nosotros no poseemos un cetro de oro, ni un trono... Tal solo una pluma de plata, que te ofrecemos. Es un pequeño regalo, un detalle que refleja cuánto te ama y te honra cada *arbnor* (albanés).

Shkodër de *Arbnia* (Albania),
2 de abril de 1881⁵.

La producción literaria de Dora d'Istria está estrechamente relacionada con su lucha contra la exclusión de la mujer de la esfera pública y su confinamiento en la esfera privada, enfrentándose así a un orden social y a unos códigos históricamente universales. Defendió la educación y el empoderamiento femenino, adoptando una postura afín a las ideas incipientes sobre la igualdad de género. Desafiar esta ideología y las normas de la sociedad patriarcal exigía un nuevo marco conceptual y la desarticulación de las estructuras establecidas.

Dora fue una de las pocas mujeres que publicaron en la *Revue des Deux Mondes* de París, junto a la reconocida escritora francesa George Sand. El filólogo francés Louis-Gustave Vapereau, en su *Dictionnaire Universel des Contemporains*, destaca la cercanía de sus propuestas literarias y subraya el talento e influencia de ambas autoras, señalando su capacidad para abordar temas trascendentes de la época. Al incluir a d'Istria, Vapereau no solo reconoce su aportación literaria, sino que también resalta la relevancia de la voz femenina en un ámbito dominado por los

⁴ Scutari-Shkodër, centro histórico de la religión católica en Albania.

⁵ Esta carta se encuentra en el Archivo Central del Estado, Albania.

hombres. El declara que sus escritos se caracterizaban por tres elementos: la religión, entendida como un cristianismo evangélico; la política, con la formación de un sentimiento nacional inclinado hacia el liberalismo; una literatura afín a la de George Sand (1858: 548-549).

Consideramos que ambas escritoras comparten la inclinación a desafiar normas, romper barreras y superar los límites de su tiempo. Este espíritu inconformista no solo enriquece su obra, sino que también impulsa la evolución de la literatura y refuerza la presencia de las voces femeninas en el contexto cultural del siglo XIX.

Dora d'Istria desarrolló su labor literaria en años coincidentes con los de la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda. En su ensayo de 1860 titulado "La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria", Avellaneda menciona a Dora d'Istria:

En cuanto a las capacidades femeninas contemporáneas, solo añadiremos, por conclusión, que en Francia han visto recientemente la luz dos obras notables en muchos sentidos. Una de ellas se titula *Las mujeres: su pasado, su presente, su porvenir*, escrita por Madeimoselle Marchet Girard. La otra, de la ya célebre condesa Dora d'Istria, lleva por epígrafe *Las mujeres en Oriente*. Aunque aún no hemos tenido el gusto de leer ninguna de estas obras, según los juicios de la prensa parisiense, ambas son sumamente interesantes por su contenido y bellas en su forma... El libro de la condesa Dora d'Istria es, según un periódico acreditado, es «testimonio de una parte del globo, después de consultar archivos vivientes; es decir, viajeros, historiadores, costumbres, vida íntima» (Gómez de Avellaneda, 2002: 144).

La referencia a las obras como *sumamente interesantes por su contenido y bellas en su forma*, pone de relieve la calidad literaria y la hondura temática que abordaban, a la vez que sugiere un cambio en la percepción pública respecto de la capacidad de las mujeres para incidir de manera significativa en el discurso cultural y social. El hecho de que el libro de Dora d'Istria sea considerado *un testimonio de una parte del globo y se base en archivos vivientes*, evidencia su carácter investigativo, así como su empeño en ofrecer una representación auténtica de la vida y

las costumbres tanto de Oriente como de Occidente. El elogio que Gertrudis Gómez de Avellaneda hace de la obra de Dora d'Istria, subraya la relevancia de la autora en el ámbito del pensamiento feminista y la literatura del siglo XIX.

CONCLUSIONES

Dora d'Istria, destacada figura de la cultura europea de la segunda mitad del siglo XIX, alcanzó en vida una fama notable. Sus obras, traducidas a múltiples idiomas, la vincularon con importantes referentes culturales y políticos de la época, y suscitaron merecidos elogios públicos.

Su compromiso con la vida de las mujeres y su labor a favor de la emancipación femenina se enmarcan en las inquietudes de los movimientos que, en aquel entonces, pugnaban por mejorar las condiciones sociales y promover la igualdad de género.

El reconocimiento de Dora d'Istria como figura clave en la literatura y sociedad decimonónicas no solo hace justicia a su legado, sino que también invita a reflexionar sobre la necesidad de recuperar las voces históricamente silenciadas. Su caso ilustra la relevancia de reexaminar el papel de las mujeres que, mediante su participación activa en los ámbitos cultural y político, ayu-daron a sentar las bases de un debate que aún continúa vigente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA DE SAMPER, Soledad (1895). *La mujer en la sociedad moderna*. Garnier Hermanos, Libretos- Editores 6.
- ANDREA, Fotaq (2016). *Gjurmime shqiptare në letrat franceze*. Edfa.
- ANÓNIMO . *Neuchâtel* (2018). En *Revue Suisse, enero de 1861, Volumen 24*, pp. 239-240.
- ASPRONI, Georgio (1980). *Diario político 1855-1876. [Volumen 3: 1861-1863]*. Giuffrè.
- BALA, Vehbi (1967). *Jeta e Elena Gjiks Dora d'Istrias*. Mihal Duri.
- BODEA, Cornelia (1998). Dora d'Istria through American eyes. *Revista Româno- Americană*, 1, 24-42.
- BORDAŞ, Liviu (2005). Etimologia e orientistiche nei nuovi stati Italia e Romania: Angelo De Gubernatis, Dora d'Istria e gli studiosi romeni nella seconda metà dell' XIX^e siècle. *Annali*, 65, 103-119.

- CECCHETTI, Bartolomeo (1868). *Bibliografia della Principessa Elena Ghica. Dora D'Istria*. Tip. Di P. Naratovich.
- D'ALESSANDRI, Antonio (2007). *Il pensiero e l'opera de Dora d'Istria fra oriente europeo e Italia*. Gangemi.
- DE GUBERNATIS, Angelo (abril de 1869). Illustri stranieri in Italia. Dora d'Istria. *Rivista contemporanea*, 57(180), 107-115.
- D'ISTRIA (noviembre de 1878). Ed. F. G. Holland. *Scribner's Monthly*, 17(1), pp. 225.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2002). La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria (1860). En M. Gomez (ed.) *Estética hispanoamericana del siglo XIX. Colección claves de América*, (pp. 141-145). Biblioteca Ayacucho. Recuperado de:
https://books.google.al/books?id=xXVjJIR3U90C&pg=PA144&lp_g=PA144&dq=dora+distria+en+la+prensa+francesa&source=bl&ots=78uK1Z8RBp&s [Fecha de consultación: 10/09/2024]
- KONDO, Ahmet (2002). *Dora d'Istria për çështjen kombëtare shqiptare*. Flesh.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth (Julio de 1866). Review of Current Literature. *The Christian Examiner*, 82(2), 139.
- MARTIN, Aurora (2021). Dora D'Istria: Receptarea scrierilor Principesei Românce in Italia. *Pro Universitaria*, 213-224.
<https://doi.org/10.52744/9786062613242.14>
- ANÓNIMO . Neuchâtel (2018). En *Revue Suisse, enero de 1861, Volumen 24*, pp. 239-240.
- NICOLAI, Iorga (1932). Letres de Dora d'Istria. *Revu historique du Sud- Est- Europe*, IX, 134-209.
- NUSHI, Admira (2021). La literatura de viaje en los libros de Dora d'Istria. En D. Cerrato (coord.), *Escritoras y personajes femeninos relacion* (pp. 865-888). Dikynson. Recuperado de:
https://www.dykinson.com/media/pdf/indice_completo_9788413777443_0uKs2jY.pdf [Fecha de consultación: 10/09/2024]
- PIASERE, Leonardo (2014). Dora d'Istria y los gitanos rumanos. *Revista Andaluza de Antropología*, 7, 23-43.
<http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2014.i07.02>
- QUESTA, Marta (3 de diciembre de 2008). Elena Ghika (Dora d'Istria). Storia di una principessa rumena a Firenze, negli anni immediatamente precedenti la nascita di Dino Campana. *L'epoca di Camapana*. Recuperado de:
<https://www.campanadino.it/index.php/epoca-campana/27-marta-questa-elena-ghika-dora-d-istria> [Fecha de consultación: 10/09/2024].

- ROMANI, Gabriella (2002). Interpreting the Risorgimento: Blasetti's *1860* and the Legacy of Motherly Love. *Italica*, 79(3), 391-404. <https://doi.org/10.2307/3656100>
- SINANI, Shaban (2015). *Historia e letërsisë shqipe çështje të hapura*. Naimi.
- VAPEREAU, Louis-Gustave (1858). *Dictionnaire Universel des Contemporains*. Hachette.
- YRIARTE, Charles (1870). *Les Portraits Cosmopolites*. E. Lachaud.

“O FERE, O SASSI, O ORRIDE RUINE”: LA
CORRESPONDENCIA ENTRE SENTIMIENTOS Y
NATURALEZA EN LA POESÍA DE
ISABELLA MORRA

“O FERE, O SASSI, O ORRIDE RUINE”: THE
CORRESPONDENCE BETWEEN FEELINGS AND
NATURE IN THE POETRY OF
ISABELLA MORRA

Martina LOPEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

Isabella Morra vivió toda su vida en una región aislada de Italia, pero, a pesar de su lejanía de los principales centros intelectuales, consiguió crear una producción vivaz, gracias a la cual se distingue como personalidad sensible y muy atenta a la naturaleza que la rodea. Se profundizarán los lazos con su ambiente vital y las correspondencias entre su estado de ánimo y la naturaleza, que parece participar de su sufrimiento existencial, así como se analizarán los simbolismos y las metáforas que caracterizan su producción.

Palabras clave: Isabella Morra; poesía del Renacimiento; Italia del *Cinquecento*; naturaleza; simbolismos y metáforas.

Abstract

Isabella Morra lived her entire life in an isolated region of Italy, but, despite her distance from the main intellectual centres, she managed to give life to a lively production, thanks to which she stands out as a sensitive personality and very attentive to the nature that surrounds her. The ties with his vital environment and the correspondences between his state of mind and nature, which seems to participate in his existential suffering, will be deepened, as well as the symbolisms and metaphors that characterize his production will be analyzed.

Keywords: Isabella Morra; Renaissance poetry; Cinquecento Italy; nature; symbolisms and metaphors.

1. UNA HISTORIA EN LA HISTORIA

Isabella Morra se coloca cronológicamente a principio del siglo XVI, recogiendo simbólicamente en su existencia dos condiciones que marcaron su vida: por un lado, la condición femenina, que la obligaba a someterse al control masculino por parte primero del padre y después de los hermanos, y, por otro lado, su condición de meridional o sea la situación que caracterizaba el Sur de Italia. Esas zonas, pertenecientes al reino de Nápoles, estaban fuertemente marcadas por tres graves factores: las guerras de matriz casi feudal, la peste y el hambre¹. Como siempre, se puede constatar como la macrohistoria, la que cambia los grandes sistemas políticos y sociales, tiene crueles consecuencias en vidas individuales que intentan, sin embargo, encontrar una identidad y un espacio propios, así como hizo Isabella a lo largo de su existencia.

Este mismo ciclo de guerras, que se concluyó con la paz de Cambray que, entre otras cosas, decidía el dominio español en el Sur de Italia², fue el motivo del nacimiento de Isabella en la Rocca de Favale, correspondiente a la actual zona de Valsinni en la Basilicata oriental, y no en el palacio perteneciente a los barones de Nápoles. Giovanni Michele, barón de Morra del feudo normando de Favale, padre de la joven Isabella, fue sometido a un proceso por una supuesta infracción porque había, con lo suyos, invadido algunas tierras de la castellanía con animales pastando y había maltratado a algunos de los pastores del lugar. El dueño del terreno era el Príncipe Ferrante Sanseverino de

¹ Gregorio Rosso, notario de la época que se dedicaba a escribir crónicas políticas, describe la guerra, la peste y el hambre como *los tres azotes de Dios* que se cernían sobre esta zona geográfica (Cambria, 1997: 10).

² “Para el Sur de Italia significó exacerbar su condición de tierra de conquista y verse sumergido en luchas entre bandas y enemistades entre señores feudales que muchas veces utilizaban a los mismos bandoleros para llevar a cabo sus planes de expansión o expropiación de tierras” (Bartolotta, Lopez y Tormo Ortiz, 2024: 7).

Salerno, un pariente lejano, sumamente poderoso y, lo que causó el problema, partidario de los españoles.

La acusación fue, claramente, un pretexto para aniquilar al padre de Isabella Morra que siempre fue, como todos sus familiares, partidario de los franceses (Lorin 2019: 401 de 1616) y para congraciarse con los poderosos españoles instalados en el territorio. El padre de Isabella se vio obligado a refugiarse, en el agosto de 1528, primero en Roma y luego en París, evitando así el proceso iniciado en su contra. Las guerras entre franceses y españoles, por el dominio en Italia, resonaban en los feudos de Lucania y Calabria, a través de noticias que iban de boca en boca, tergiversadas y alejadas de la realidad. Las noticias hablaban de enfrentamientos, alianzas, acuerdos, entendimientos efímeros que obligaban a los pueblos a un difícil clima de sospecha y tensión, hasta que llegó también la nueva de la muerte del rey de Francia, Francisco I. Esto supuso el fin, para Isabel y su familia, de cualquier esperanza del regreso del padre, ahora exiliado en aquellas tierras³ casi, podríamos decir, de manera definitiva.

Según los documentos, el barón Morra era un hombre culto, refinado y de alma gentil, que amaba y practicaba la poesía al estilo de Petrarca (Lorin, 2019: 403 de 1616). Podríamos, entonces, imaginar la conexión entre padre e hija, también desde el punto de vista intelectual. El padre de Isabella, antes de irse, la dejó al cuidado de un maestro, un hombre religioso pero atento a las corrientes literarias del tiempo.

En su tierra, tan inhóspita que casi parece asustarla, Isabella vivirá toda su vida esperando la llegada de algo o de alguien que pudiera salvarla y otorgarle la vida que ella siente merecer:

La vallée est étroite, les pentes abruptes couvertes de chênes noirs, l'horizon bas et fermé, le torrent farouche, la solitude et l'éloignement infinis. Il faut monter sur le mont Coppolo, à neuf

³ Así relata también Benedetto Croce en su preciso y apasionado estudio: “A Favale erano rimaste la moglie e madre rispettiva, Luisa Brancaccio, col primogenito e con gli altri figliuoli, Deccio, Cesare, Fabio, e con Camillo, nato dopo la partenza del padre, e due figliuole, Isabella, coetanea di Scipione, e Porzia, più piccola. Isabella aveva studiato insieme col fratello Scipione, e componeva versi che la resero nota anche oltre la cerchia in cui viveva” (Croce, 1983: 10).

cents mètres d'altitude, pour apercevoir dans le lointain le scintillement de la mer Ionienne (Fernandez, 2000: 1034 de 4848).

Isabella morirá a manos de uno de sus hermanos, el cual encontró oportuno asesinar también al maestro pedagogo que instruía la joven: unas muertes crueles, sin sentido, perpetradas por un único motivo: querer acallar la voz y el intelecto de Isabella, culpable de haber ido más allá de lo que le era permitido en cuestión de formación. Tal y como su sobrino Marcantonio Morra, en 1629 escribía de ella, la poeta se había dedicado con pasión a sus estudios, *sexum superando*, expresión que se puede entender de dos formas: podría ser la constatación de las capacidades de la poeta que ha sabido vencer los límites y los condicionamientos impuestos por su condición femenina, en una época histórica en la que se asomaban personalidades femeninas que escribían con talento, inspiración y técnica, pero también podría ser un juicio, con la consecuente condena, sobre el atrevimiento de Isabella de querer superar los límites concedidos y decorosos de su formación, adentrándose en áreas de estudio que no eran convenientes para ella, como la lírica y además una lírica rebelde y resentida hacia su propia vida.

2. PRIMERAS POESÍAS: LA NATURALEZA COMO ENEMIGA

El territorio que rodea Favale, la Valsinni de entonces, está cubierto casi totalmente de bosques, que en ese siglo estaban llenos de salteadores de caminos y de fugitivos. La torre donde ha vivido Isabella, así como la describe Benedetto Croce, es, más que un lugar apto para vivir, una torre de control para detectar incursiones de piratas y defenderse de ataques desde el mar:

Il luogo non lontano da Bollita, il castello di Favale, dove Isabella di Morra stava come confinata, sola con la madre e i fratelli, era tutt'altro che quelle "ricche terre", che Giovan Michele, parlando coi suoi amici francesi, e forse preso dalla nostalgia e dall'idealizzazione della patria lontana, lasciava credere di avere sacrificate all'affetto pel re di Francia (Croce, 1983: 25).

Probablemente, este aspecto tan militar de su morada hacía que Isabella no consiguiera sentirla como un lugar de serenidad y de vida tranquila, sino que seguía percibiéndola como una suerte de prisión que le impedía abrir sus alas, pudiendo quizá constatar que toda la naturaleza que la rodeaba participaba, también, de esa atmosfera triste y agresiva. Muy bien expresa todo esto la obra teatral de Maraini, que quiso contar la vida de Isabella recogiendo las impresiones del mismo Benedetto Croce y de las investigaciones que este había llevado a cabo con gran empatía hacia la joven poeta:

Qui vivo in mezzo a gente selvatica, fra boschi sempre più cupi e rocce sempre più scoscese. Il mare è davanti ai miei occhi, padre mio, nei suoi colori cangianti. Promette e promette il mare ma non mantiene. Ha indosso i colori della menzogna, forse per questo mi inquieta. Non riesco mai a capire quando promette il vero e quando nasconde il futuro (Maraini, 1998: 84).

Isabella sabía que las doncellas cultas de su mismo nivel social llevaban una vida completamente diferente de la suya: la cotidianidad estaba hecha de conversaciones intelectuales, de jardines, de lecturas de poemas. Su destino era otro y pensar en esa vida soñada e inalcanzable la desesperaba. Isabel practicó la poesía de forma constante y cuidadosa, consciente del concepto de estilo y actualizada, gracias a sus tutores y maestros, a los métodos del petrarquismo que tanto se habían extendido en el Reino de Nápoles (Lopez, 2022: 85).

En las poesías de Isabella Morra persiste una evidente correspondencia entre su sentir y todo aquello que ella puede ver en su día a día, cuando, en evidente soledad, se aventura quizás poco lejos de casa, pero lo que es suficiente para sentirse perdida en esa naturaleza que es desesperación interior y exterior. La intervención de la misma naturaleza es común en el canon del *Stilnovismo* como consecuencia de la intención de establecer bases terrenales a sentimientos divinos, dado que la moral del hombre del siglo XIV es ambivalente y se nutre, además, de la coexistencia de modelos clásico-paganos y de modelos cristiano-medievales, en la búsqueda constante de equilibrio. En el

Petrarquismo del Cinquecento, parte de este patrimonio se transfiere como fruto de una elección estilística atada a la voluntad de recortarse espacios de originalidad en un contexto literario de matriz fundamentalmente imitativa. Como se verá la grandeza de la poeta tratada está justo en la espontaneidad con la cual individua su propia originalidad sin salir del canon.

En el caso de Isabella, de hecho, desde el primer soneto, la autora pone en el centro dos conceptos fundamentales para su poética. Por un lado, su propio ser, concebido como talentoso y demasiado joven para perder sus mejores años tan lejos de la fama, pero, sobre todo, de los centros neurálgicos de inventiva poética de ese momento, por ejemplo:

Il paese di Francia, la fulgida corte adorna dei gigli d'oro, il cavalleresco re che ne formava il centro, i gentiluomini e letterati e poeti italiani che vi splendevano: quella corte che era il paese del suo sogno, dove avrebbe potuto allargare il suo respiro, vivere tra eguali, goder della poesia e poetare (Croce, 1983: 26).

El segundo elemento es la insistente correspondencia sentimental con la naturaleza, casi participación de la misma, en su desgraciada suerte. En el poema *I fieri assalti*, que es el primero del *corpus*, encontramos los versos:

I fieri assalti di crudel Fortuna
scrivo piangendo, e la mia verde etate;
me che'n sì vili ed orrende contrate
spendo il mio tempo senza loda alcuna (Rime, I, 1-4)⁴.

que se podría traducir como “Los crueles ataques de despiadada Fortuna, escribo llorando, y mi joven edad; que en tan miserable y horrenda tierra gasto mis años sin ningún elogio (hacia mi poesía)”⁵. En estos versos ya se percibe el paralelismo que establece la autora entre su estado emocional interior y su

⁴ Para este estudio se ha utilizado la edición de la obra de Morra realizada por Tobia R. Toscano del 2007 que resulta muy completa tanto en la edición del texto como en la parte de investigación histórico-social que acompaña la obra.

⁵ Las traducciones al castellano han sido realizadas por la autora de este ensayo.

condición exterior, o sea su joven edad sacrificada al anonimato a pesar de su talento, y el lugar geográfico que le pertenece: unas tierras desconocidas y sin ningún atractivo, sombrías y rocosas. Se puede distinguir el ritmo alternado de las temáticas en los cuatro versos: los ataques de la suerte, su tristeza en contraste con su edad, las inhóspitas tierras que la rodean, el tiempo de su vida perdido sin ser conocida, en el anonimato, así como afirma Cambria:

Sono versi in cui interessante, in particolare, è il concetto tutto geografico e fisico della libertà, che può realizzarsi solo come fuga dal paese, vera, unica e materiale prigionia della donna, cioè prima ragione del suo dramma, nella vita e nella morte (Cambria, 2003: 45).

En el tercer soneto de la recopilación *D'un alto monte onde si scorge il mare*, se evidencia otro matiz del sentimiento de Isabella hacia su tierra que, a pesar de todo lo negativo, le permite ver el mar y, gracias a esta visión, imaginarse la llegada de algún barco que le traiga alguna noticia del padre: “D'un alto monte onde si scorge il mare / miro sovente io, tua figlia Isabella, / s'alcun legno spalmato in quello appare, / che di te, padre, a me doni novella” (Rime, III, 1-4). En estos versos casi se divisa una suerte de agradecimiento a sus tierras por permitirle ver el mar, pero, ya desde el verso nueve, las cosas cambian:

Ch'io non veggo nel mar remo nè vela
(così deserto è lo infelice lito)
che l'onde fenda o che la gonfi il vento.
Contra Fortuna alor spargo querela,
ed ho in odio il denigrato sito,
come sola cagion del mio tormento (Rime, III, 9-14).

Traduciendo “Pero no puedo ver en el mar ni un remo ni una vela / (tan desierto es este triste litoral) / que surca las olas o que sea inflada por el viento. / Entonces, contra Fortuna me querello, / y odio el denigrado sitio, / como si fuera el único motivo de mi tormento”. La relación con el espacio es sumamente conflictiva, pasando, este, de ser símbolo de esperanza, a ser el sólo motivo

de la desesperación y mala suerte de la poeta. Por encima del lugar geográfico, más culpable aún, es la suerte, la Fortuna, que ha decidido que Isabella naciera en aquel lugar y que, por este motivo, no pudiera llegar a la fama literaria: “Tutto ciò ha deciso la Fortuna, che è la grande nemica di Isabella Morra, a più riprese da lei condannata e maledetta” (Cambria, 2003: 49).

En el cuarto soneto, encontramos, otra corroboración del estrecho lazo entre sentimientos y naturaleza, cuando Isabella imagina lugares distintos al suyo, específicamente en la zona del Senise, constituida por el río Sinni, llamado en su poesía *Siri*. Un río que ella define “amado” porque construye una llanura “rica y afortunada” en la cual vive la mujer que, según Isabella, hará que su vida desgraciada termine y que la llevará a coronarse de lauro, o sea, a tener éxito en su actividad de poeta⁶. En el soneto no se aclara el nombre de esa dama tan pudiente y se han postulado diferentes teorías a propósito de su identidad, la más probable es la que la identifica con un miembro femenino de la familia Orsini⁷, Giulia, con la cual Isabella había quizás estrechado una amistad finalizada a su liberación, o a la liberación de ambas. Se ha especulado sobre la posibilidad de que fuera Antonia Caracciolo (Cambria, 2003: 22), menos probable a causa de su lejanía geográfica. Los versos del soneto resultan bastante transparentes en el hablar del estandarte de la casa real de Francia: “Non men l’odor de la vermiglia Rosa / di dolce aura vital nodrisce l’alma / che soglian farsi i sacri Gigli d’oro” (Rime, IV, 9-11), reforzando el entusiasmo afectivo de Isabella hacia ese bando político que ella veía como solución a todos sus males: la soledad, el anonimato, el abandono.

En este caso, entonces, la naturaleza se transforma en generosa y se hace puente entre las dos mujeres, justo en la imagen del río que las une y regala tanta belleza a estas tierras.

⁶ “Quanto pregiar ti puoi, Siri mio amato/de la tua ricca e fortunata riva/e de la terra, che da te deriva/il nome, ch’al mio cor oggi è sí grato;/s’ivi alberga colei, che ‘l cielo irato / può far tranquillo e la mia speme viva” (Rime, V, 1-6).

⁷ “Dimorante in Senise” como dice Toscano (2007: 41).

3. EL VALLE DEL SINNI, COMPAÑERO EN SU TRISTE DESTINO.

Es en el séptimo soneto donde la simbiosis sentimental se hace más evidente y vertebra toda la temática poética, siendo una presencia constante y funesta para la autora “Ecco ch’un’altra volta, o valle inferna, / o fiume alpestre, o ruinati sassi / o ignudi spirti di virtute e cassi, / udrete il pianto e la mia doglia eterna” (Rime, VII, 1-4). El poema se abre con “Y así que otra vez, o terrible valle” estableciendo una conciencia sobre cómo se reitera el sentimiento de desesperación y llamando, casi pasando lista, a todos los elementos naturales a ser testigo de su dolor. De hecho, así sigue: “Ogni monte udirammi, ogni caverna / ovunque’io arresti, ovunque’io mova i passi; / chè Fortuna, che mai salda non stassi, / cresce ogn’or il mio male, ogn’or l’eterna”⁸. Cada monte, cada cueva, donde sea que ella se pare o pase, tiene que escuchar su sufrimiento, que crece más y más a cada momento. En la parte conclusiva del soneto, la autora no solo establece un paralelismo entre sus sentimientos y el aspecto del paisaje que la rodea, sino que rompe esa imaginaria pared divisoria que la separa de su contexto y llama a la naturaleza para que lllore con ella su miserable fin y su destino. Así que ya no hay una contraposición, una relación rehén – secuestrador, sino que Isabella busca comprensión y participación en la naturaleza:

Deh, mentre ch’io mi lagno e giorno e notte,
o fere, o sassi, o orride ruine,
o selve incolte, o solitarie grotte,
ulule, e voi del mal nostro indovine,
piangete meco a voci alte interrotte
il mio più d’altro miserando fine⁹ (Rime, VII, 10-14).

⁸ “Cada monte que me escuche, cada cueva / en cualquier sitio yo me detenga, y donde quiera que muevas mis pasos; / porque Fortuna, que nunca se queda a mi lado, aumenta a cada hora mi dolor, a cada hora lo vuelve eterno”

⁹ “Pues, mientras que yo lloro de día y de noche / o animales silvestres, o piedras, o terribles ruinas, / o bosques salvajes, o cuevas aisladas, / lechuzas, y vosotras adivinas de nuestras desgracias, llorad conmigo con gritos altos y acongojados / mi, más que cualquier otro, misero fin”.

Si la naturaleza es, entonces, confidente personal, si sabe escuchar los tormentos de la poeta y casi se transforma a medida que su tristeza y soledad aumentan, surge natural considerar un soneto de Diego Sandoval de Castro donde se advierte la misma dinámica emocional. Aunque en este estudio nos queremos centrar en la obra de Isabella, no podemos dejar pasar la ocasión de analizar muy brevemente el soneto XXXIV de Diego, ya que la amistad y la contaminación literaria entre los dos resulta evidente: “Tutto ’l dí piango, questi boschi il sanno, / Ch’odono il suon de miei tristi lamenti; / È queste valli, ove i sospiri ardenti / Acquistan fede al mio gravoso affanno”¹⁰ (Rime, XXXIV, 1-4)¹¹. También aquí se evidencia como el poeta pretende que la naturaleza le escuche y le comprenda, casi los árboles, los bosques guarden una sabiduría antigua que sabe entender el dolor existencial humano, en el caso de Diego, amoroso, en el caso de Isabella íntimo y personal debido a su destino.

A pesar de lo típico que solía ser enumerar los elementos naturales, como testigos de una situación sentimental, la genuinidad y la inmediatez, propias de la poesía de Isabella, caracterizan esta elección literaria como la enésima prueba de su aterradora soledad. En el octavo soneto, de la misma forma, es el río Sinni (Siri para Isabella) quien tiene que hacerse testigo y eco de su dolor en todo el valle, y hasta frente al mismo Dios. En esta ocasión vemos como la poeta, terminando el soneto, se vuelve ella misma naturaleza a través de sus lágrimas cuando, con estas, llena el caudal del río Sinni y el río habla en primera persona: “Me accreber sì, mentre fu viva, non gli occhi no, ma i fiumi d’Isabella”¹² (Rime, VIII, 13-14).

El poema XI del *corpus* de Isabella Morra es una canción, una de las tres presentes en su obra, y es una poesía dedicada a la Virgen, en demostración de su ardiente y cándida fe. Leyendo la canción, tenemos la sensación de estar frente a otra Isabella,

¹⁰ “Todo el día lloro, estos bosques lo saben, / Que oyen el sonido de mis tristes lamentos; / Y estos valles, donde los suspiros ardientes / Adquieren fe a mi penoso afán.” (Bartolotta; Lopez & Tormo Ortiz, 2024: 123).

¹¹ En el caso del texto en italiano de Diego Sandoval de Castro se ha considerado la edición moderna a cargo de Bartolotta, Lopez y Tormo Ortiz, 2024.

¹² “Me volvieron más caudaloso, mientras vivía, no los ojos seguramente, sino los ríos (de lágrimas) de Isabella”.

diferente a la de los primeros sonetos: una Isabella ya no tan atormentada, sino más serena en la firmeza de su fe y en su esperanza de encontrar la paz en la contemplación del divino y, en especial manera, de la Virgen. Esto se respira en los versos que, aquí también y una vez más, hablan de su tierra:

Per voi, grotta felice,
boschi intricati e rovinati sassi,
Sinno veloce, chiare fonti e rivi,
erbe che d'altrui passi
segnate a me vedere unque non lice,
compagna son di quelli spirti divi,
c'or là su stanno in sempiterno vivi,
e nel solare e glorioso lembo
de la madre, del padre e del suo Dio
spero vedermi anch'io
sgombrata tutta del terrestre nembo,
e fra l'alme beate
ogni mio bel pensier riporle in grembo (Rime, XI, 91-103)¹³.

La atmosfera que se percibe es completamente diferente con respecto a los primeros sonetos: la naturaleza es absolutamente compañera, no enemiga pero tampoco simplemente testigo, se sitúa como cómplice de una intención, la de encontrar paz en la fe absoluta y casta, hasta sentirse parte de la misma naturaleza en forma de espíritu eterno.

Lo que caracteriza la manera de Isabella de mencionar y llamar en causa a su tierra es la conmoción profunda que brota de sus versos, una desesperación sólida y genuina que nos habla fundamentalmente de verdad mucho más que de manera. Además, lo que refuerza esa percepción de estar asistiendo a algo concreto y real, es la precisión geográfica. Son las referencias a una naturaleza existente, casi Isabella sea una pequeña criatura silvestre

¹³ “Gracias a vosotros, felices grutas, / bosques intrincados y piedras de ruinas, / Sinno, río rápido, fuentes claras y arroyos, / hierbas que nunca pude ver pisadas por pasos ajenos, / compañera son de aquellos espíritus divinos, / que ahora estarán eternamente vivos, / en la luminosa y gloriosa cercanía / de la madre, del padre y de su Dios, / espero verme yo también / completamente liberada de mi nube terrestre / y entre las almas beatas, / cada mi pensamiento apoyar en su regazo”.

que en esa naturaleza vive, encuentra sustento y, a la vez, indecible sufrimiento. Es decir, no se asiste a una generalizada invocación a los elementos naturales visibles por todos como el sol, la luna, el mar, las estaciones, lo que es típico de la poesía de la época, del Petrarquismo y del trabajo de sus contemporáneos (incluido el de Diego Sandoval de Castro), sino que se manifiesta una naturaleza en concreto, repleta de recuerdos, sensaciones, aspiraciones totalmente personales y auténticas como auténtico era el sentir de Isabella y su condición social y literaria.

Estos son claros indicadores de la calidad poética de la poeta, mujer ensimismada en la conciencia de una soledad cruel, aunque sugerente, representante profunda e interesante de una época literaria en la cual las mujeres han jugado un papel rico de matices y propedéutico a cambios mucho más radicales en los siglos siguientes. En su trágico final, Isabella se hace portadora de nuevos valores con respecto al hombre del Cinquecento, que, en la mayoría de los casos y en la realidad social y geográfica de la joven, no se reconocía todavía en los principios humanistas. De forma simbólica lo transmite André Pieyre de Mandiargues en su *pièce* de 1973:

Mort, c'est là tout ce que vous
savez dire, mes frères; c'est tout ce que vous savez
offrir, et vos mains brutales ne sont capables
d'aucun autre don. Moi, je dis: vie, amour et vie,
vie, poésie, musique. (Pieyre de Mandiargues, 2017: 69)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTOLOTTA, Salvatore; LOPEZ, Martina y TORMO-ORTIZ, Mercedes (eds.) (2024). *Las rimas. Le rime de Diego Sandoval de Castro*. Dykinson.
- CAMBRIA, Adele (2003). *Isabella. La triste storia di Isabella Morra*. Edizioni Osanna Venosa.
- CROCE, Benedetto (1983). *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*. Sellerio Editore.
- FERNANDEZ, Dominique (2000). *Mère Méditerranée* [Edición de Kindle]. Grasset.
- LOPEZ, Martina (2022). “Diego Sandoval de Castro, un barlume intellettuale nell’oscura torre di Isabella Morra”. *Estudios Románicos*, 31, 9-92.

- LORIN, Giuseppe (2019). *Dossier Isabella Morra. Poetessa del XVI secolo. Storia di una fanciulla assassinata* [Edición de Kindle]. Bibliotheka.
- MARAINI, Dacia (1998) “Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce. Atto unico”. En *Memorie di una cameriera e altre commedie*. Rizzoli.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André (2017). *Isabella Morra. Pièce en deux actes*. Paris: Gallimard.
- TOSCANO, Tobia R. (2007). *Diego Sandoval di Castro e Isabella Morra. Rime*. Salerno Editrice.

ANNA FRANCHI E IL GIORNALISMO DEL PRIMO NOVECENTO

ANNA FRANCHI AND EARLY TWENTIETH- CENTURY JOURNALISM

Nicoletta ZAMBELLA
Università di Siviglia

Lidia DELGADO
Ricercatrice autonoma

Riassunto

In questo intervento approfondiremo l'attività giornalistica di Anna Franchi. L'articolo prende le mosse da un necessario contesto storico che esamina il giornalismo femminile diffusosi, in Italia, tra la fine dell'800 e i primi anni del '900. Successivamente, a partire dai carteggi privati che la scrittrice scambia con l'intellettuale Guicciardi Fiastrì, vengono riportate alla luce considerazioni personali sul giornalismo e peculiari modalità di intessere rapporti con le più importanti testate nazionali. Infine, si sottolineano i differenti temi in cui si cimenta l'autrice, i quali, tuttavia, non perdono mai di vista la questione femminile e le battaglie per le libertà Muliebri.

Parole chiave: Anna Franchi, giornalismo, riviste femminili del primo '900. Femminismo.

Abstract

In this presentation, we will take an in-depth look at the journalistic activity of Anna Franchi. The article starts from a necessary historical context that examines the journalism of women in Italy in the late 19th and early 20th century. Subsequently, starting from the private correspondence the writer exchanged with the intellectual Guicciardi Fiastrì, personal considerations on journalism and peculiar ways of establishing relations with the most important national newspapers are brought to light. Finally, the different themes in which the author

ventures are emphasised, which, however, never lose sight of the women's issue and the battles for Muliebri freedoms.

Keywords: Anna Franchi, journalism, women's magazines of the early 20th century, feminism.

1. LA STAMPA FEMMINILE TRA IL FINIRE DELL'800 E L'INIZIO DEL '900

Anna Franchi dedica ampio spazio alla scrittura editoriale e, a partire dal 1892, inizia un'intensa attività giornalistica che si protrae sino al 1954, anno della sua morte. Non è raro imbattersi tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 in una schiera di intellettuali che dividono i propri interessi tra scrittura e giornalismo, donne attive e impegnate che, come affermano Silvia Franchini e Simonetta Soldani:

[...] imposero all'attenzione del pubblico una professionalità fondata su un esercizio della letteratura nutrito e modellato da esperienze giornalistiche non occasionali in un mondo editoriale, del resto, che proprio su quel nesso era solidamente incardinato (Franchini e Soldani, 2014: 24).

Tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo numerose letterate, più o meno affermate, scrivono su quotidiani, riviste e periodici di tiratura nazionale, una presenza che, seppur esigua in confronto ai colleghi di sesso maschile, resta comunque concreta e ben integrata nel tessuto editoriale dell'epoca. L'editoria firmata da donne si afferma soprattutto attraverso la nascita e la divulgazione di riviste femminili. I temi trattati, nella maggior parte dei casi, riguardano la moda e i costumi; tuttavia, già negli ultimi anni dell'800, nascono riviste dichiaratamente impegnate da un punto di vista culturale e formativo. Ne sono esempio la rivista *Cornelia*, nata a Firenze nel 1872, grazie all'impegno di Aurelia Cimino Folliero, e l'impavido progetto della rivista milanese *Vita intima*, nata nel 1890 a Milano, di cui Neera, fondatrice e direttrice del giornale, e La Marchesa Colombi sono le esponenti principali. Si tratta di due importanti riviste le cui finalità, dichiarate in modo esplicito sin dalle prime

pubblicazioni, risultano volutamente distanti, se non in opposizione, a tutti quei giornali e periodici che, negli anni passati, occupandosi esclusivamente di affari domestici e bellezza femminile, avevano circoscritto l'interesse delle donne alla moda, alla bellezza e alla cucina. La nascita di *Cornelia* presume, ad esempio, già a partire dalla scelta del titolo, scopi e idee che principiano da una nuova visione della donna. *Cornelia* è infatti la madre dei Gracchi, esempio di cura materna e, allo stesso, tempo donna amante della cultura. La rivista letteraria affida a sé stessa un importante ruolo educativo, ricordando, attraverso le parole di Aurelia Cimino Folliero, che la responsabilità dell'oppressione femminile deve essere ricercata, innanzitutto, nella volontà di non educare le donne o, nel migliore dei casi, di educarle alla disuguaglianza e alla sottomissione e, di conseguenza, a una supposta e fittizia inferiorità intellettuale (Cimino Folliero da Luna, 1872: s.p).

Anche nel primo numero della rivista *Vita intima* si punta apertamente alla creazione di un settimanale di qualità rivolto alle donne e basato sulla divulgazione culturale. È la stessa Neera ad affermare, nella prima pubblicazione del 3 giugno del 1890, l'importanza dell'istruzione e della cultura per prendere coscienza dei bisogni femminili, riconducibili, soprattutto, ad una serie di diritti e alla pari dignità tra i sessi (Arslan, 2004: 211-222).

D'altro canto, anche le riviste di moda e di costumi, nate già sul finire del '700, si rinnovano, proponendosi, con cautela, di guidare l'inserimento della donna nella nuova società. Questo avviene attraverso la trattazione di argomenti impegnati, come l'educazione, la letteratura e l'approfondimento di questioni sociali e culturali legate al genere: è il caso della rivista *Margherita*, nata nel 1878 dalla volontà della scrittrice Virginia Tedeschi Treves, in arte Cordelia. Questa rivista ospita alcune delle giornaliste più importanti del panorama culturale dell'epoca: Neera, Ada Negri e Matilde Serao¹.

¹ Per approfondimenti su *Margherita*, raccomando i seguenti studi: Gnoli, Sofia, *Un secolo di moda italiana, 1900-2000*, Meltemi, Milano, 2005; Silvia Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda; giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle dame» agli editori dell'Italia unita*, Franco Angeli, Milano, 2002.

Ciononostante, è nei primissimi anni del '900, grazie alla diffusione della stampa "impegnata", cronologicamente successiva all'affermazione e all'espansione delle riviste di moda, che le donne iniziano ad acquisire una conoscenza di sé e del proprio ruolo: nascono, ad esempio, riviste legate al mondo del lavoro femminile, giornali professionali e sindacali, quotidiani attenti a valorizzare l'immagine della donna moderna che non è più soltanto istruita ed educata ma pronta a rivendicare nella famiglia, nel lavoro e nella remunerazione economica la propria indipendenza e la propria libertà².

Il quindicennale *La voce della donna*, nato a Bari nei primi anni del '900, articolava, ad esempio, il proprio programma su obiettivi specifici che si proponevano di definire il nuovo ruolo affidato alla donna. Si tratta di un programma ambizioso di cui andremo a citare soltanto alcuni degli obiettivi, chiaramente esplicitati nella prima pubblicazione:

a) delineare un quadro vivo, vero e completo della vita della donna nella famiglia e nella società odierna; b) esporre lo stato della sua educazione fisica e psichica; c) dare notizie esatte sullo stato del lavoro femminile nelle professioni, negli impieghi e nelle industrie, ecc.; d) mostrare la posizione economica e giuridica della donna; e) fare con l'aiuto della storia e della filosofia un' esame imparziale e sereno delle idee che nel passato si sono avute sulla sua vita, educazione e attitudini; f) sostenere le idee di indipendenza economica della donna, fonte di indipendenza morale e intellettuale;³

Le riviste femminili nate nel '900 puntano, innanzitutto, ad una educazione stabile che possa giungere a tutte le donne, non

² Cito, a mo' di esempio, *L'Unione Femminile* (1901); *La voce della donna* (1903); *Cronache femminili* (1904); *L'Alleanza* (1906) ed altre ancora, di matrice socialista, come *Eva* (1901); *L'operaia socialista* (1902); *La donna socialista* (1905). Per approfondimenti su tali riviste, raccomando lo studio di Buttafuoco Annarita (1988). *Cronache femminili: temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'Unità al Fascismo*. Siena: Università degli studi di Siena, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici.

³ "Il nostro programma", *La Voce della donna*, dicembre 1903.

più soltanto le borghesi, destinatarie delle riviste ottocentesche, ma analfabete, laureate, operaie e semplici casalinghe. Sono testimonianze di questa volontà un ampio numero di giornali scritti da donne e a queste ultime destinati. Come afferma Annarita Buttafuoco, alla stampa novecentesca si affidavano compiti importanti e necessari:

[...] si affidava da un lato il compito di educare le lettrici dando loro occhi “nuovi” per leggere la propria realtà e quella circostante; dall’altro, quello di interpretare le trasformazioni che comunque l’identità femminile andava subendo sotto la spinta di mutamenti culturali economici e sociali complessivi (Buttafuoco, 1988:90).

Il centro tipografico-editoriale più importante, a partire dal XIX secolo, è rappresentato dalla città di Milano, che diviene una meta ambita per numerose intellettuali. Pertanto, il trasferimento di Anna Franchi nel capoluogo lombardo non è casuale e può essere, sicuramente, considerato la risposta al desiderio di rinnovamento dal punto di vista lavorativo ed economico. A partire dal 1900, infatti, la scrittrice si trasferisce a Milano, dove inizierà numerose collaborazioni con diverse testate giornalistiche.

2. IL GIORNALISMO DI ANNA FRANCHI

In un contesto intellettualmente vivo e attivo, quella di Anna Franchi non è una voce isolata ma si inserisce in un tessuto sociale e culturale di donne impegnate: scrittrici e giornaliste italiane che, al di là delle rivalità o delle complicità personali, rappresentano, per temi trattati e ideologie, un contenitore unico e coeso. Tra le più conosciute e le più studiate ci sono La Marchesa Colombi, Contessa Lara, Sibilla Aleramo, Neera, Jolanda, Cordelia, Ada Negri, Flavia Steno e Matilde Serao.

L’attività giornalistica, spesso intensa e proficua, rappresenta innanzitutto per queste scrittrici un desiderio di “esserci” e di prender parte a progetti e discussioni politico-sociali ma, al tempo stesso, diventerà un mezzo indispensabile per farsi conoscere, per vendere i propri libri, per acquisire un reddito e, infine, per entrare nell’*entourage* delle diverse testate giornalistiche.

A tal proposito e per comprendere in modo autentico il rapporto tra Anna Franchi e il giornalismo, è indispensabile riportare una parte del carteggio privato tra quest'ultima e la scrittrice Virginia Guicciardi Fiastri⁴, una lunga corrispondenza che conferma un sodalizio intellettuale, personale ed esclusivo e che affronta numerosi argomenti editoriali, politici e sociali, narrati da un punto di vista intimo e privato.

In questa analisi, prenderemo in considerazione due missive firmate da Anna Franchi: siamo nell'anno 1905 e questi due carteggi rappresentano i primi contatti epistolari tra le due autrici. È proprio la scrittrice Guicciardi Fiastri a richiedere alla “signora Anna Franchi” (Franchi, 2 ottobre 1905: s.p.) di poter conoscere, attraverso le sue parole, ma anche attraverso il peso delle proprie conoscenze, il mondo giornalistico-editoriale.

Nelle missive del 15 giugno e del 2 ottobre del 1905, la scrittrice, rispondendo ad una richiesta di informazioni, si addentra nella produzione intellettuale dell'epoca. Per Anna Franchi è doloroso parlare del mondo letterario, tanto che, nella lettera del 15 giugno 1905, sostiene quanto segue:

Vuole sapere un po' del mondo letterario? Che brutto velo dovremo aprire Signora! Sì, Signora da sorella le scrivo, come sempre, perché le ho rivelato il mio stato e la verità delle cose attorno è dolorosa quanto la mia vita (Franchi, 2 ottobre 1905: s.p.).

In più occasioni, Anna Franchi definisce il giornalismo come un “cenacolo”: un luogo chiuso, serrato e impenetrabile:

Il Secolo è un cenacolo. Il Corriere della Sera non se ne parla, conosco tutti e non vi sono ancora potuta penetrare. Vi è penetrata Ada Negri perché Ada Negri è in alto e vi è giunta per virtù di donne, ella ha saputo sfruttare il momento fu importa[ta] da una signora che poteva molto ed è rimasta (Franchi, 2 ottobre 1905: s.p.).

⁴ Virginia Guicciardi Fiastri fu una scrittrice reggiana (1864-1946). L'archivio di Virginia Guicciardi Fiastri, consultabile presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, documenta in modo esauriente, attraverso manoscritti, lettere, diari, scritti autobiografici, saggi e articoli, tutti i diversi ambiti di attività coltivati dalla scrittrice.

Nella stessa lettera, la scrittrice si sofferma sulle vicissitudini personali delle scrittrici Grazia Deledda e Matilde Serao, donne affermate che erano giunte, non senza impedimenti e sofferenze, all'apice del successo.

Le difficoltà lamentate dall'autrice non riguardano soltanto la possibilità di vedere pubblicati i propri scritti "a costo di inghiottire umiliazioni, miserie e ingiustizie" (Franchi, 2 ottobre 1905: s.p.), ma anche di potersi mantenere grazie ad essi: "La letteratura non dà pane lo creda io ne so qualche cosa. In Italia qualcuno arriva e quei pochi non arricchiscono" (Franchi, 2 ottobre 1905: s.p.).

A questo punto, la scrittrice passa in rassegna le diverse testate giornalistiche e rende noti alla corrispondente i miseri pagamenti da parte dei quotidiani con i quali ha avuto la possibilità di collaborare:

Lombardia pagava 4 lire l'articolo, adesso non paga più -Il tempo mi ha dato 100 lire per 10 articoli da Venezia, capisce che ci sono rimasta 8 giorni e non ho guadagnato nulla". "Il Secolo XX paga meglio ma bisogna mandare articoli illustrati in modo da descrivere un brano di vita o una fabbrica o degli usi (Franchi, 15 giugno 1905: s.p.).

Sulla propria attività e sul proprio percorso giornalistico Anna Franchi ritornerà a parlare con ufficialità intorno alla seconda metà del '900 attraverso la divulgazione di due articoli. In questi due scritti, pubblicati dal quotidiano toscano "Il Tirreno", la scrittrice ripercorre i primi difficili passi all'interno del mondo giornalistico, le prime collaborazioni e le alleanze intellettuali con i diversi editori. La nostra autrice ricorda, innanzitutto, come i primi passi all'interno del mondo editoriale siano nati dal desiderio di libertà e di ribellione attuabile, fattivamente, grazie all'immediatezza della carta stampata:

Come sognavo polemiche e battaglie avevo un certo stile stringente, senza fronzoli, che sembrava piacesse: e una certa facilità anche di polemizzare (Franchi, 1953: s.p.).

Anna Franchi, in linea con l'esigenza di diverse intellettuali dell'epoca che rivendicavano la propria indipendenza, innanzitutto economica, scrive per vivere. Infatti, la frequenza con cui compare a firma di numerosi articoli, così come la pubblicazione di cospicui volumi, evidenzia principalmente la condizione di una donna sola e libera. Non è un caso, inoltre, che la produzione giornalistica divenga intensa e variegata solo dopo l'abbandono del tetto coniugale: la prima sentenza di divorzio del 1902 offre alla scrittrice, da un lato, indipendenza e autonomia e, dall'altro, necessità di un sostentamento per sé e i propri figli⁵. “Lavoro e ho lavorato sempre per i miei figli” (Franchi, 15 giugno 1905: s.p), questo afferma Anna Franchi in una lettera inviata a Virginia Guicciardi Fiastrì, il 15 giugno del 1905. Tale dichiarazione risulta, inoltre, perfettamente in linea con le considerazioni ufficiali pubblicate, postume, sulla stampa periodica. In questa occasione, la nostra scrittrice ricorda quanto, in passato, la necessità di sostenere economicamente la propria famiglia l'avesse spinto “a trovar modo di mantenere il rispetto dovuto all'opinione (e del resto allora era considerato un dovere) e nello stesso tempo percorrere altre vie senza però cambiare la meta” (Franchi, 1953: s.p.).

È necessario, a questo punto, evidenziare come l'esigenza lavorativa non determini mai una sottomissione ideologica agli interessi editoriali:

Avevo la mia idea politica, né avrei piegato a compromessi.
Figlia di cospiratori, dal Risorgimento mi veniva quel certo orgoglio di tener fede alla idealità prescelta (Franchi, 1953: s.p.).

Per la scrittrice, non basta saper scrivere o avere una laurea per definirsi un giornalista perché a muovere la penna di un buon articolista è sempre l'obbligo di attenersi al vero:

[...] bisogna formarsi questo senso di responsabilità, e poi esporre le idee con la chiarezza della sincerità, bisogna essere

⁵ Con la prima sentenza di divorzio del 1902 Anna Franchi deve rinunciare alla tutela dei tre figli avuti dal marito, impegnandosi, tuttavia, alle spese di mantenimento e di istruzione.

onesti, coraggiosi, affrontare anche i dileggi, anche la impopolarità; bisogna sapersi far capire (Franchi, 1953: s.p.).

Gli scritti giornalistici di Anna Franchi, accanto a numerosi articoli intrisi delle più diverse argomentazioni, sono scomodi, ricchi di accuse e di denunce che non risparmiano il mondo politico e la tradizione ecclesiastica, considerata la prima causa dell'oscurantismo e il primo motore contro le libertà.

Numerosi sono gli articoli caratterizzati da un'esplosione di forze muliebri che lottano, con ogni singola parola, per dar voce alle donne. L'attività di giornalista permette alla scrittrice di condividere e divulgare velocemente i diversi ambiti del proprio sapere, i suoi interessi e la sua ideologia, entrando in contatto diretto con un mondo femminile vigile e partecipe ai nuovi cambiamenti della società, seppur frammentato e scarso per l'insufficiente alfabetizzazione dell'epoca, per l'appartenenza a un ceto sociale discriminante e per le difficoltà di accesso alla vita culturale.

Nella sua lunga carriera, Anna Franchi scrive per le riviste di moda e di bellezza femminile, compone articoli dedicati all'infanzia ma, soprattutto, prende parte con forza e determinazione alla vita sociale e politica dell'epoca. I temi trattati sono i più disparati, e sono numerosi e variegati gli argomenti che hanno caratterizzato la presenza dell'autrice nei quotidiani, nei periodici e nelle riviste. Essi riguardano, per esempio, il grande interesse per i Macchiaioli e il pittore livornese Giovanni Fattori, il processo Palizzolo, a cui dedica diversi articoli che più che documentare passivamente le singole udienze, indagano sulle cause coraggiosamente indicate nella contrapposizione tra mafia e giustizia che ne impediscono una soluzione. Anche gli studi sulle bestie attraggono la poliedrica scrittrice, che indaga al pari di un'etologa sull'empatia, sulla memoria e sull'intelligenza di tutti gli animali. Nella sua intensa produzione giornalistica, ritroviamo altresì insolite conversazioni letterarie, articoli vari sulla stampa straniera, composizioni in versi, recensioni di teatro. Numerosi, inoltre, sono gli articoli scritti dalla stessa durante gli anni della Prima Guerra Mondiale, nei quali richiede all'intera nazione e, soprattutto, alle donne, in quanto madri e spose, una partecipazione attiva, unitaria e globale al primo conflitto.

Negli anni Trenta, scrive nel *Corriere dei Piccoli*, con lo pseudonimo di Nonna Anna e, sempre servendosi di pseudonimi (Donna Rosetta e Lyra), affronta temi che riguardano l'eleganza e la bellezza femminile.

La produzione giornalistica di Anna Franchi, consultabile presso la biblioteca Labronica di Livorno, è davvero ampia ed eterogenea: tutti i suoi articoli, conservati con cura dalla stessa scrittrice, sono stati catalogati nei primi anni '90 dall'Università della Terza età di Livorno⁶.

La scrittrice, come già sottolineato, approfondisce differenti interessi verso i più svariati temi ma soprattutto, dedica

un'intensa attività e un cospicuo interesse verso i temi legati all'emancipazione femminile.

3. L'ADESIONE AL SOCIALISMO PER UNA LOTTA DI GENERE

Tra i numerosi articoli, pubblicati dalla scrittrice in difesa delle donne, alcuni sono stati catalogati dall'Università della terza età di Livorno con la dicitura "Anna Franchi e il socialismo". Ad una collocazione così netta contribuiscono, innanzitutto, i nomi delle diverse testate giornalistiche di matrice socialista (o comunque di sinistra), tra queste: *Lotta di classe*, *Il Secolo*, *Il Corriere Toscano*, *Avanti*, *Lombardia*, *La Martinella* e *Il Telegrafo*. D'altro canto, è indubbio che, a partire dalla fine dell'800, l'autrice entri in contatto con il movimento socialista, partecipando attivamente alle lotte di classe e di genere. Come ci informa Lucilla Gigli: "Anna Franchi fonda, con alcune compagne, la Federazione femminile della Camera del Lavoro di Firenze, viene eletta nella Commissione di propaganda della Camera del Lavoro e vicesegretaria nella Lega per la Tutela degli interessi femminili" (Gigli, 2014: 98), raggiungendo, inoltre, il suo massimo impegno nel 1902, quando pubblica il libro "Avanti il divorzio", portavoce degli ideali e delle campagne socialiste.

⁶ Biblioteca Labronica "G. Guerrazzi", *Il Fondo Anna Franchi della Biblioteca Labronica di Livorno*, intr. di Maria Chiara Berni. Testi e ricerca a cura del gruppo di studio UNITRE, coordinato da Bruna Palmati, Livorno, Comune di Livorno, 1998.

L'adesione al partito socialista, strettamente legata alle battaglie femministe, nasce nella nostra autrice dalla condivisione delle idee di uguaglianza riguardanti *in primis* l'elevazione del proletariato e l'emancipazione della donna dalle numerose forme di soggezione; infatti, negli scritti "socialisti" l'affrancamento della classe lavoratrice femminile e le libertà muliebri rappresentano un traguardo necessario per il riscatto degli esseri umani da tutte le forme di soggezione e di schiavitù. Per questa ragione anche gli articoli catalogati nella dicitura "socialista" possono essere inseriti all'interno delle disquisizioni sul femminismo; infatti, è proprio in questi ultimi che emerge l'anima guerriera della nostra autrice e le invettive più cruente contro la mentalità dominante del patriarcato.

Anna Franchi, nella sua lunga carriera, prenderà parte senza paure, e a costo di incassare umiliazioni e vessazioni, a numerose diatribe nate sulle pagine dei quotidiani. Non è raro, inoltre, imbattersi in alcune discussioni che vedono, in primis, l'opposizione e lo scontro di diverse donne. Spesso, sono queste ultime a contraddire discorsi apertamente e dichiaratamente emancipazionisti. D'altro canto, queste contrapposizioni dimostrano quanto la violenza simbolica, esercitata fin dalla nascita attraverso l'istruzione e la comunicazione, abbia plasmato la percezione di se stesse e della propria vita.

Una comunicazione che tende a diminuire o a negare lo status della donna educata alla rassegnazione, all'educazione e al silenzio e una conoscenza che si traduce in una visione costante della passività muliebre che a poco a poco viene interiorizzata fino a divenire formula naturale di vita (Zambella, 2023: 484).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARSLAN, Antonia (2004). Un progetto temerario e il suo fallimento: *Vita intima* In S. Franchini ed E. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Franco Angeli.
- BUTTAFUOCO, Annarita (1988). Cronache femminili: temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'Unità al Fascismo. Università degli studi di Siena, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici.

- CANDIANI, Laura, (11 aprile 2020) L'indocile scrittura di Anna Franchi, paladina dei diritti femminili, *Le storie*, (57). Recuperato da: <https://vitaminevaganti.com/2020/04/11/lindocile-scrittura-di-anna-franchi-paladina-dei-diritti-femminili/> [Data di consultazione: 12/11/2024].
- CARRARINI, Rita e GIORDANO, Michele (1993). *Bibliografia dei periodici femminili lombardi: 1786-1945*. Editrice Bibliografica.
- CARRARINI, Rita; GIORDANO, Rita (1993). *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786-1945)*. Bibliografica.
- CASTRONOVO, Valerio (1970). *La stampa italiana dall'unità al fascismo*. Laterza.
- FORNO, Mauro (2012). *Informazione e potere- Storia del giornalismo italiano*. Laterza.
- FRANCHI, Anna (15 giugno 1905). Carteggio privato.
- FRANCHI, Anna, (18 novembre 1953) Così il giornalismo di cinquant'anni fa, *Il Tirreno*, s.p.
- FRANCHI, Anna, (2 ottobre 1905). Carteggio privato, consultabile presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.
- FRANCHINI, Silvia (2002) *Editori, lettrici e stampa di moda; giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle dame» agli editori dell'Italia unita*. Franco Angeli.
- FRANCHINI, Silvia; SOLDANI, Elisabetta (2004). *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Franco Angeli.
- GIGLI, Lucilla (2014). Latino e calza. Educazione ed esperienze biografiche ne *La mia vita* di Anna Franchi. *Espacio, Tiempo y Educación*, 1(1), 97-113.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2018). *Avanti il divorzio*, de Anna Franchi: la reivindicación de la emancipación femenina a través de la literatura en la Italia del siglo XX. In A. Cagnolati (ed.), *Escritoras en lengua italiana (1880-1920). Renovación del canon literario*. (pp. 57-78). Comares.
- ISASTIA, Anna Maria (s.f.). "Anna Franchi", *50anni.it*, Recuperato da: <https://www.50anni.it/webi/stampa.php?wid=884&stampa=>
- LOPARCO, Fabiana (2017). Cordelia e la formazione delle fanciulle nell'Italia unita: tra paternalismo e sisterly editorial voice. *Italica Wratislaviensia*, 8(1), 219-228.
- MOLINARI, Augusta (2014). *Donne e ruoli femminili*. Il Mulino.
- MONDELLO, Elisabetta (1987). *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*. Editori Riuniti.
- PILLITTERI, Paolo (1986). *Anna Kuliscioff. Una biografia politica*. Marsilio Editori.

- SOLDI, Manuela (2019). Genoni, Rosa, *Moda e politica: una prospettiva femminista fra 800 e 900*. Marsilio Editori.
- ZAMBELLA, Nicoletta (2023). “Anna Franchi, sola contro tutti nella rubrica settimanale *Il sesso femminile*”. In M. González de Sande, E. González de Sande, A. J. Marqués Salgado (a cura di.), *La misoginia en la cultura y la sociedad: manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente* (pp. 47-486). Tirant Humanidades.

SCRIVERE PER EMANCIPARE: L'ATTIVITÀ
GIORNALISTICA DI ADA MARCHESINI
GOBETTI

WRITING TO EMANCIPATE: THE
JOURNALISTIC ACTIVITY OF ADA
MARCHESINI GOBETTI

Anna RODELLA

Universidad Pablo de Olavide-Universidad de Sevilla

Riassunto

Il presente articolo si propone di tracciare un ritratto dell'attività giornalistica di Ada Marchesini Gobetti attraverso la sua collaborazione a diverse riviste di vario stampo come *Noi donne*, *L'unità* e *Il giornale dei genitori*. Dal 1955, attraverso diverse rubriche informative ed epistolari, Ada contribuì a diffondere un nuovo modello femminile in grado di coniugare le esigenze familiari con le aspirazioni di indipendenza economica, di formazione culturale e di partecipazione politica.

Parole chiave: stampa, educazione, Liberazione, emancipazione femminile.

Abstract

This article aims to draw an overview of the journalistic activity of Ada Marchesini Gobetti through her collaboration with *Noi donne*, *L'Unità* and *Il Giornale dei Genitori*. From 1955, through informative columns and letter's response, Ada contributed to creating a society free from the ancient patriarchal patterns of family management and to spreading a new female model capable of combining family needs with aspirations of economic independence, cultural education and politic participation.

Keywords: press, education, Liberation, female emancipation.

1. *NOI DONNE*: LA RIVISTA DELLA LIBERAZIONE FEMMINILE

Ada Prospero Marchesini Gobetti, partigiana, docente e traduttrice, dedicò la sua vita all'educazione dei valori democratici e femministi nelle nuove generazioni. Il suo spirito di pedagoga e il suo impegno politico per la conquista dei diritti della donna trovarono la loro perfetta espressione nella sua attività giornalistica presso diverse riviste, prima tra tutte *Noi donne*.

La rivista *Noi donne* viene fondata in Francia nel 1937 da esuli politiche come la partigiana Teresa Noce. Nel 1943 la sede di pubblicazione viene trasferita in Italia e il giornale diventa l'organo ufficiale dei Gruppi di Difesa della Donna, un'associazione pluripartitica nata per coordinare le partigiane italiane impegnate nella lotta per la libertà dall'occupazione nazifascista. La rivista, nei primi tempi, rispondeva alle esigenze di diffusione delle informazioni utili per coadiuvare i distinti reparti d'azione della lotta partigiana, ma dal 1945, quando divenne l'organo ufficiale dell'Unione Donne Italiane (UDI), il giornale poté arricchirsi di rubriche e articoli d'attualità che avevano l'obiettivo di accompagnare le lettrici nel nuovo cammino verso l'emancipazione femminile (Carpinelli, 2015: 2).

Ada Prospero Gobetti fu una delle più attive sostenitrici dei Gruppi di Difesa della Donna e della successiva Unione Donne Italiane, promuovendo, attraverso le loro pubblicazioni e azioni, l'educazione ai valori di libertà democratici femministi. La scrittrice piemontese dal 1925 si dedicò all'attività docente di filosofia prima e di lingua inglese successivamente occupandosi sporadicamente di traduzioni dall'italiano all'inglese di importanti opere come *Storia d'Europa* di Herbert Fischer o *Tom Jones* di Henry Fielding (Leuzzi, 2014: 18).

Fu soprattutto a partire dal 1943 che Ada iniziò ad occuparsi della questione femminista in concomitanza al suo impegno in prima linea nell'attività di liberazione partigiana con i membri del *Partito d'azione* di cui fu fondatrice. La Gobetti fu tra le firmatarie dell'atto costitutivo dei GDD diffuso grazie ad un numero ancora clandestino della rivista *Noi donne* e che delineava gli obiettivi di quella prima necessaria unione al femminile:

Donne di ogni ceto sociale: massaie, operaie, impiegate, intellettuali e ex contadine si raccolgono accomunate dalla necessità di lottare e dall'amore della Patria. Donne di ogni fede religiosa, di ogni tendenza politica, donne senza partito si uniscono per il comune bisogno che ci sia pace, pace e libertà [...] (UDI, 1943:1).

Dai Gruppi di Difesa della Donna si originò *l'Unione Donne Italiane*, un'associazione nazionale in difesa dei diritti delle donne che si occupava di mobilitare, informare ed educare le donne all'affermazione dei propri diritti. Nel processo di liberazione dell'Italia dall'occupazione nazista fu imprescindibile il lavoro dei gruppi partigiani e delle figure femminili ad esse associate che finalmente potevano apportare il loro decisivo contributo nel processo di pacificazione (Angelucci, 2012: 255). Il riconoscimento del loro importante apporto, a lungo evitato dalle istituzioni, venne sollecitato dalla penna delle collaboratrici della rivista. A un anno dalla Liberazione, la Gobetti rievoca la crucialità dell'azione delle staffette nelle ore concitate in cui il Paese era paralizzato:

Per tre giorni e per tre notti, il movimento delle staffette continua, s'alterna, senza riposo. [...] la città è paralizzata. Ma le ragazze, intrepide, assicurano i collegamenti, portando ordini, comunicando notizie: superano con aria ingenua i posti di blocco, volano sulle loro biciclette, tra le fucilate, lungo le strade deserte. Rinunciano al cibo e al sonno, e sorridono; sono affrante dalla fatica, e sorridono; sfidano la morte e sorridono (Gobetti, 1946: 6).

Nello scenario di devastazione degli ultimi colpi della guerra, emergono, sprezzanti del pericolo, le staffette che svolgono il delicatissimo ruolo di collegamento e diffusione delle notizie. La Gobetti le descrive quasi come delle supereroine: superano il nemico e volano, tra le fucilate. Sono astute, sono scaltre e sono abili le combattenti descritte da Ada. Certo, sono anche umane, perché l'assenza di cibo e di sonno si fanno sentire, ma loro non lo danno a vedere e scelgono la loro arma migliore, il sorriso, perché devono dare e darsi forza e di fronte a ogni sfida sfoderano il sorriso. Ma la scrittrice piemontese non si ferma qui e riconosce a chiare lettere il loro merito determinante nella vittoria.

E le ragazze, valorose e modeste, che nei tre giorni indimenticabili dell'insurrezione hanno avuto sì gran parte del merito nella vittoria, hanno continuato, valorose e modeste, a combattere la buona battaglia: senza più aureola romantica, senza il gusto dell'avventura, senza il fascino del pericolo, ma con la coscienza di compiere un preciso dovere (Gobetti, 1946: 6).

Le staffette descritte dalla Gobetti non sono personaggi da novella, sono valorose e modeste, e compiono le loro coraggiose azioni in maniera coscienziosa, sono esseri pensanti che scelgono di partecipare all'impresa del bene comune per il raggiungimento della pace. Ad un anno da quella solidarietà femminile combattiva, le donne italiane si uniscono ancora una volta, perché sanno che dovranno far uso di tutto il loro "silenzioso eroismo" per difendere quella vittoria e per garantire a se stesse e alle nuove generazioni un futuro più giusto.

La Gobetti ha vissuto in prima persona le difficoltà e la durezza della lotta partigiana, combattuta vicino al figlio Paolo e raccontata alcuni anni dopo nel suo celebre *Diario Partigiano*. Ma la scrittrice vuol essere soprattutto testimone dell'entusiasmo, della solidarietà e della coesione femminile che ha generato la drammatica esperienza della guerra. Una guerra che ha distrutto un Paese, in tutto il suo assetto organizzativo e morale e, d'altro canto, ha aperto nuove possibilità di affermazione alle donne. Schiacciate dal regime fascista, recluse nelle loro case, umiliate e destinate solamente alla procreazione e alla cura del focolare domestico ora, finalmente, possono immaginare un nuovo futuro. La fine del regime oppressore, l'assenza del capofamiglia garante dell'ordine e della stabilità della famiglia, la possibilità di contribuire al processo di Liberazione: diverse furono le cause che condussero le donne a creare nuovi vincoli di solidarietà femminile e a sentirsi fautrici del cambiamento. E con l'esperienza partigiana si realizzò, secondo la Gobetti, la vera presa di coscienza delle potenzialità organizzative e d'azione delle donne.

È innegabile che, durante la guerra di Liberazione, le donne hanno concretamente realizzato un'unità profonda, superiore a ogni

differenza d'età e di condizione sociale, di fede religiosa e di convinzione politica. [...] Questa solidarietà in atto che fu un altissimo valore in se stesso e non soltanto per i suoi pratici risultati, ebbe in particolare nelle donne lo slancio entusiastico della novità, il fascino di un risveglio redentore. (Gobetti, 1948: 8).

L'ex combattente partigiana conosce bene le donne della Resistenza e ha conosciuto nel profondo quell'entusiasmo che le spinse a unirsi e a lottare per il cambiamento del Paese e della loro condizione. Riconosce che molti passi siano stati compiuti grazie a quella tenacia e a quell'esaltazione post Liberazione ma le sue parole vogliono essere un richiamo affinché quel sentimento non si affievolisca e quelle speranze diventino ogni giorno realtà. Ada si rivolge a tutte le donne, a coloro che hanno partecipato e a coloro che hanno vissuto ai margini della lotta, tutte sono chiamate ancora oggi ad aderire alla nuova ricostruzione del Paese: "questo fervore, questo slancio, questa unità raggiunta allora contro l'occupante e l'oppressore, perché non è possibile ritrovarla, ricrearla oggi per ricostruire il nostro paese?" (Gobetti, 1948: 8).

La commemorazione per le diverse figure implicate nell'impresa della Liberazione serve come promemoria educativo per le nuove generazioni che sono chiamate a mantenere vivi quei valori e a perpetrarli affinché la lotta per l'affermazione dei diritti delle donne prosegua. In quegli anni la rivista celebra e ricorda le donne che parteciparono alla lotta partigiana come simbolo di coraggio, di presa di coscienza e di emancipazione, come modelli a cui mirare ancora oggi. Con quel proposito, nel 1951, Ada scrive una breve recensione nella rubrica *Libri per tutti* promuovendo l'attesa *Antologia della Resistenza* di Luisa Sturani:

Ci auguriamo che questa antologia della Resistenza sia largamente diffusa e vada nelle mani di tutti: quelli che, leggendo, ricorderanno e di quelli che tante cose impareranno per la prima volta; di quelli che già hanno e di quelli che ancora non sanno, non vogliono sapere, e soprattutto vorremmo che andasse nelle mani dei giovani: perché attraverso la lettura di questo libro [...] potrà vedere chiaramente quale sia la via da seguire (Gobetti, 1951: 6).

Il ricordo delle lotte e delle conquiste del passato non è dunque fine a se stesso ma assume per la Gobetti un preciso obiettivo educativo. Anche quando una certa mentalità patriarcale sembra essere superata e da oltre dieci anni sono stati concessi alle donne i diritti di occupare cariche pubbliche e di partecipare alla questione politica, suscita scalpore una lista elettorale formata da sole donne.

Nel 1956, viene pubblicata su diversi periodici la notizia che riguarda la candidatura alle elezioni amministrative di un piccolo paesino della provincia di Torino di una lista tutta al femminile. Persino in un paesino in cui le donne “portano ancora l’antico tradizionale costume” (Gobetti, 1956: 7) è giunto il vento del coraggio e della coscienza civile che però ha ancora bisogno di giustificazioni. La tesi della scrittrice piemontese è semplice: se sappiamo amministrare la nostra casa, perché non dovremmo saper fare altrettanto con la casa di tutti che è il comune? Quello della Gobetti è un invito a sentirsi capaci e adatte a svolgere qualsiasi posizione loro desiderino.

Ora tutte le donne- non soltanto più quelle che costituiscono una coraggiosa avanguardia, [...] hanno imparato a legare la politica alla vita quotidiana. [...] Questa consapevolezza è giunta ovunque, anche in luoghi sperduti e disgraziati come questo piccolo comune piemontese (Gobetti, 1956: 7).

La Gobetti, più avanti, redarguiva le aspiranti candidate sul fatto che il loro percorso di coscienza politica non sia giunto al culmine ma che dovranno continuare a seguire il cammino della collaborazione femminile per affrontare i problemi sociali più gravi “con un’azione solidale e concorde”. Infine la scrittrice augurava alle candidate di ricevere la fiducia delle altre donne del paese per sperimentare il governo della città con audacia, concretezza e sensibilità; è un augurio universale che si estende a tutte le lettrici della rivista per spronarle a percorrere qualsiasi cammino si prefiggano con solidarietà e coraggio.

2. LA PAGINA DELLA DONNA, UN DIALOGO APERTO NE L'UNITÀ

Dalla metà degli anni Cinquanta, dopo la pubblicazione di *Diario partigiano*, la Gobetti diventò una firma richiesta anche in testate nazionali come l'Unità. In questo nuovo contesto editoriale, che dedicava un'intera pagina alla questione femminile, Ada capì che bisognava aprire un dialogo più diretto e sbottonato con le donne italiane di qualsiasi strato sociale o preparazione culturale. Per questo motivo si occupò di diverse rubriche epistolari in cui si dedicava a rispondere a corrispondenze immaginarie come avveniva in *Conversazione con Luisa* o a vere e proprie lettere ricevute dalle lettrici di tutta Italia nella sezione *Buca delle lettere*. Le problematiche più comuni presentate alla Gobetti riguardavano la conciliazione tra vita professionale, sociale e familiare o la denuncia di mancanza di uguaglianza in diversi ambiti della vita. Con le sue riflessioni, la scrittrice cercò di trasmettere una coscienza liberale femminile laddove l'educazione patriarcale seminava ancora i dubbi sulla legittimità d'indipendenza sociale ed economica della donna.

Abbiamo detto tante volte che nella società attuale la donna è doppiamente sfruttata: come lavoratrice fuori di casa e nell'interno della sua stessa famiglia. È giusto che le ragazze come te si ribellino a questa situazione. [...] Si badi a non trascurare il fondamentale e stretto legame che esiste tra le due cose, la situazione familiare e quella sociale, a non ridurre a una questione di psicologia e di rapporti personali quello che è invece un problema di riforma di strutture, che presuppone un cambiamento radicale d'indirizzo politico ed economico (Gobetti, 1956b: 8).

In questa lettera aperta alle lettrici, Ada affronta il tema dell'inconciliabilità professionale e familiare a carico delle donne. Ne parla senza esitazione come di un doppio sfruttamento ai danni psicologici e materiali della figura femminile che se vuole tenersi stretta l'emancipazione raggiunta deve saper farsi carico di entrambe le situazioni. La Gobetti libera apertamente le donne dal peso del giogo sociale e le invita a ribellarsi, in famiglia e presso le istituzioni, perché questa inconciliabilità non pesi su di lei ma sia responsabilità della politica risolvere quest'ingiustizia sociale.

Continua incalzando le donne a non attendere con passività e rassegnazione che questi cambiamenti arrivino dal nulla, ma ad adoperarsi per pretendere una società più egualitaria. La scrittrice piemontese esplicita per essere compresa con chiarezza in cosa consista l'emancipazione femminile: poter "seguire una carriera indipendente, esprimere le proprie capacità, inserirsi nel lavoro produttivo del Paese, senza dover per questo rinunciare ad avere una famiglia o una casa" (Gobetti, 1956b: 8). L'indipendenza delle donne è sacra e deve essere responsabilità della società poterla realizzare e far conciliare con tutti gli aspetti della vita. Non-ostante ciò Ada conclude l'articolo con un'esortazione dedicata a ciascuna donna e che non lascia dubbi sull'importanza di dover agire e combattere nei propri contesti familiare e sociali per difendere i propri diritti e portare a un cambiamento di mentalità:

E invece bisogna combattere. E combattere su due fronti: da una parte inserendovi, con chiara coscienza, nelle battaglie democratiche che si combattono nel Paese, e dall'altra lavorando, con paziente quotidiana fatica, nei rapporti con i familiari, i coetanei, le amiche, per instaurare una mentalità e un costume che, nelle grandi come nelle piccole cose, diano a tutti gli aspetti della vita quella dignità che l'emancipazione comporta (Gobetti, 1956b: 8).

Nell'edizione nazionale del giornale, *L'Unità* dedicò per diversi anni un intero foglio settimanale alla questione della donna e dal 1955 Ada Gobetti insieme ad illustri colleghe come Miriam Mafai, Anna Maria Ortese o Renata Viganò e molte altre, si occuperà di articoli inerenti alla tematica femminista. Il primo scopo della *Pagina della donna* consisteva nell'informare e tenere aggiornati i lettori e le lettrici sui progressi della battaglia all'emancipazione. Nel luglio del 1958 Ada dedica tre colonne a piena pagina alla narrazione di un processo per la parità salariale richiesta dalla giovane Nerina per aver svolto le medesime mansioni dei suoi colleghi uomini in fabbrica. La Gobetti racconta dello svolgimento dell'udienza, della decisiva testimonianza dei colleghi e del ragionevole verdetto che condannava la ditta a risarcire la querelante. È stata compiuta

un'ingiustizia anticostituzionale e con il coraggio della denunciante è stata posta fine alla stessa, aggiungendo un tassello imprescindibile all'affermazione della donna nella società (Gobetti, 1958: 9). L'articolo dunque non ricopre solamente una funzione informativa, ma riveste un ruolo didascalico ed esemplare: la scrittrice spiega con chiarezza il procedimento che ha portato alla vittoria in aula e fuori di essa e incoraggia tutte le donne a non accettare soprusi e ingiustizie sul luogo di lavoro ma di rivendicare i propri diritti per l'affermazione di una società più giusta per tutti.

Nell'edizione piemontese del giornale, Ada torna a dialogare con le donne e a rispondere ai loro quesiti nella rubrica "Buca delle lettere". Le questioni presentate alla scrittrice sono le più variegate e riguardano le dinamiche della vita coniugale, la gestione economica, la legittimità di avere una vita sociale indipendente dalla famiglia, il diritto allo studio, etc. Il compito della scrittrice diventò quello di assicurare le lettrici e i lettori sulle possibilità di implicazione sociale che spettavano alla donna nonostante il suo ruolo di moglie e madre.

In un episodio della rubrica, intitolato *Il dovere della collaborazione* Ada risponde ad una giovane donna, lavoratrice ed attivista che sta per sposarsi con un ragazzo, dirigente di partito, di cui è innamorata. Un dubbio però la attanaglia: essendo entrambi implicati nel lavoro e nelle questioni sociali, chi dovrà occuparsi della casa? Saranno capaci di dividere gli oneri dei doveri domestici e i piaceri dei passatempi? La Gobetti apprezza la maturità della giovane che riflette su una giusta organizzazione coniugale della vita casalinga e professionale e la mette in guardia dal non agire come alcune casalinghe che rinunciano ad uscire col marito pur di avere un pavimento splendente o che non si implicano con le battaglie sociali per non avere ulteriori grattacapi oltre a quelli domestici. Inutile bendarsi gli occhi, le cure della casa e della prole sono ancora a carico della donna, pur essendo lavoratrice anche fuori dalle mura domestiche.

Questo è vero, purtroppo, ed è proprio una delle ragioni per cui vogliamo una struttura e un'organizzazione sociale che, dando a tutti, uomini e donne, uguale dovere e uguale possibilità di lavoro, distrugga sin dalle radici atteggiamenti anacronistici

come quello dell'uomo che si stima superiore e pretende maggior libertà perché "mantiene la famiglia" e della donna che deve accontentarsi d'essere "l'angelo del focolare" (Gobetti, 1957: 8).

La Gobetti sprona la mittente dello scritto e tutte le lettrici del giornale a scrollarsi di dosso la vecchia immagine di custode della cura della casa e di contribuire con il dialogo a una rieducazione dei ruoli domestici e sociali più equi e democratici. L'unica soluzione possibile è la collaborazione di entrambi i membri della coppia, sia nelle faccende di casa che nella scelta dei passatempi comuni.

Non soltanto giovani donne scrivono alla posta di *Buca delle lettere*, ma anche uomini sposati che, pur apprezzando alcuni principi democratici di partecipazione sociale delle donne, trovano ingiusto doversi implicare in faccende prettamente femminili.

Un architetto di Novara, marito di una dedita professoressa, si lamenta ad esempio che la moglie abbia talmente a cuore la sua professione da avere troppo poco tempo per dedicarsi ai doveri della casa. In quanto alla pulizia, non può lamentarsi, perché la casa è impeccabile, ma proprio non sopporta che la donna riservi poco tempo ed energie alla scelta e alla preparazione dei pasti settimanali, giacché il pover'uomo avrà pur diritto a godere di cibi salutarì ma fantasiosi, pensati su misura dei suoi gusti (Gobetti, 1957b: 8). La Gobetti anche in questa occasione è chiamata a sovvertire i vecchi ordini sociali che vogliono inchiodare la donna a responsabile e padrona della cucina, territorio di confine che non viene inutilmente varcato dalla figura maschile che invece, spiega la scrittrice, dovrebbe senza remore appropriarsi di quello spazio e di quelle attività culinarie che probabilmente gli riuscirebbero benissimo.

Se senti questa esigenza, perché non impieghi per soddisfarla alcune di quelle ore libere che dedichi di solito alle manifestazioni sportive e altri passatempi? "Noi non invadiamo le vostre cucine" proclami, facendotene vanto. Io non vedo proprio perché non dovreste farlo invece, dato che le cucine sono in fondo, tanto vostre quanto nostre (Gobetti, 1957b: 8).

Ancora una volta Ada deve sottolineare la legittimità della donna di potersi affrancare da luoghi e ruoli storicamente a lei destinati e rivolgere un invito aperto agli uomini ad oltrepassare i limiti mentali e fisici della concezione patriarcale. Siamo alle soglie degli anni Sessanta eppure la battaglia educativa dei ruoli domestici è ancora vividamente in atto e anche attraverso i confronti e gli articoli della *Pagina della donna* la Gobetti contribuisce a sdoganare vecchi pregiudizi e a imprimere un nuovo modello di gestione familiare democratico.

3. *IL GIORNALE DEI GENITORI* PER EDUCARE ALL'EMANCIPAZIONE LE NUOVE GENERAZIONI.

Sin dai primi articoli pubblicati su *Noi donne*, fino alle corrispondenze tenute sulle rubriche de *L'unità*, Ada mostrò un attaccamento particolare alla questione educativa delle nuove generazioni. Non devono crollare solamente i paletti patriarcali rispetto alla sottomissione e reclusione della figura femminile ma anche la relazione genitori-figli va scardinata e reimpostata. Va instaurato un dialogo costruttivo tra la figura genitoriale e la prole che deve vedere nel padre e nella madre non solo l'autorità ma anche un riferimento aperto al confronto ed empatico verso le sue necessità (Gobetti, 2018: XL).

Negli ultimi articoli destinati a *L'Unità*, la Gobetti iniziò a dare vita a quel dialogo intergenerazionale tra figure educative e ragazzi e ragazze nella rubrica da lei curata dal titolo "I nostri bambini". Anche nell'edizione torinese del giornale dispensava consigli e riflessioni grazie alla sezione "I ragazzi e noi". Alla metà degli anni Cinquanta Ada divenne una firma sempre più richiesta come scrittrice esperta nell'ambito pedagogico. (Leuzzi, 2014: 83)

Fu nel 1959 che Ada poté esprimere appieno la vocazione sociale con quella pedagogica occupandosi de *Il Giornale dei genitori* da lei fondato e diretto fino al 1968, anno della sua morte. Attraverso un linguaggio semplice e diretto, il periodico si rivolse alle famiglie e agli educatori richiamandone la responsabilità nel processo di ricostruzione sociale dell'educazione ai nuovi valori civici e democratici della società italiana.

Diversi sono gli articoli dedicati alla nuova concezione della

famiglia che prevede rapporti paritari e rispettosi tra i coniugi e dialoganti con i figli e le figlie nel processo educativo. La nuova famiglia è chiamata ad un'opera di sperimentazione, di chiarimenti, di rinnovamenti che eliminino antichi egoismi e paure tipici della famiglia tradizionale per dare vita ad un nuovo modello strutturale che influirà sulla stessa società.

Soltanto se la casa non sarà più una buia e chiusa fortezza, dominata da egoismi tribali e da prepotenti diffidenze, ma un giardino pieno di aria e di luce, aperto a tutte le esperienze e a tutte le avventure, la famiglia potrà superare la "crisi", assolvendo veramente al proprio compito e diventando un elemento di civiltà e di progresso (Gobetti, 1960: 3).

Alcuni anni più tardi, la Gobetti portò in auge il dibattito sull'educazione sessuale condotta all'interno delle famiglie e a scuola e rivolta a tutti e a tutte le adolescenti con il fine di dotarli di strumenti di consapevolezza e libertà. Famiglia, scuola e società sono i tre pilastri fondamentali per l'educazione delle nuove generazioni: nessuno di essi è sufficiente da solo e tutti sono indispensabili agli altri. In tutti i contesti di educazione devono emergere i nuovi valori educativi liberali e democratici in cui donne e uomini godono degli stessi diritti e condividono le stesse responsabilità domestiche e in cui la ricerca e la crescita di un figlio sono atti coscienti e non imposti da schemi familiari arcaici. L'atto sessuale, secondo Ada, deve nascere da una scelta consapevole dettata dall'amore e dall'attrazione fisica e il concepimento voluto contribuirà a formare una famiglia pianificata di cui entrambi i coniugi si potranno occupare e goderne gioiosamente.

Caduti ormai, o in via di cadere, molti pregiudizi e tabù, rivendicato il valore positivo dell'attività sessuale indipendentemente dalla sua funzione riproduttiva [...], scoperti, con la pillola, i mezzi tecnici sicuri per la pianificazione, dovrebbero ormai scomparire dalla scena (e dal vocabolario) i "figli di nessuno", i "figli della colpa" e i "figli del caso". E non dovrebbero più esservi matrimoni coercitivi che impongano un legame "riparatore" (!) a due essere i quali non hanno avuto – e non avranno forse mai – nulla in comune all'infuori d'una passeggera attrazione fisica (Gobetti, 1967: 18).

Alla metà degli anni Sessanta, quando la rivoluzione studentesca è alle porte e sembrano scardinati alcuni vecchi modelli femminili, tornano con prepotenza ad imporsi nelle nuove generazioni sviati riferimenti di femminilità che ricerca la cura della persona, della casa e dei passatempi considerati adatti “alle ragazze”. Alcuni testi pubblicati sul *Giornale dei genitori* sono uno specchio di questa momentanea regressione sociale del percorso di emancipazione femminile. Scrive infatti una madre preoccupata dalle affermazioni della figlia adolescente che la accusa di essere poco femminile e promette di volersi dedicare in futuro solamente alle cure del proprio marito, della casa e della prole. Nonostante la madre abbia sempre avuto sempre a cuore la sua emancipazione fatta di indipendenza economica, di cultura personale e di occupazione lavorativa, si dichiara sconfitta per non essere riuscita a trasmettere alla figlia gli stessi valori in cui lei credeva.

Ada è severa nella sua risposta e addita la figlia “d’irresponsabile pigrizia mentale e affettiva” volendo limitare le proprie aspirazioni “nell’esercizio della propria funzione biologica e a una frenetica attività di consumatrice” (Gobetti, 1965: 26). Ancora una volta, nonostante siano passati più di vent’anni da quegli eventi, la Gobetti sente di dover far leva su quegli antichi sentimenti di “forza, di impegno e di giubilo” che condussero le donne a celebrare le prime feste dell’8 marzo dopo la Liberazione. Quell’unione fraterna di uomini e donne sembrava promettere qualsiasi possibilità di libertà ed emancipazione.

Oggi i tempi sono cambiati [...]ma penso che se vogliamo aiutarle a superare le facili, rovinose tentazioni d’una femminilità ridotta ai suoi aspetti biologici, dovremmo pur rifarci allo spirito, [...], di quei giorni in cui la donna aspirava con tutto il suo entusiasmo a essere, come e insieme agli uomini, un essere saldamente e luminosamente umano” (Gobetti, 1965: 27).

Ada riesuma ancora una volta gli esempi luminosi che guidarono la prima Liberazione dal nemico straniero che, si augura, possano ancora oggi portare ad una rinnovata Liberazione dagli ossidati cardini delle antiche strutture patriarcali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGELUCCI, Nadia (2012). I centocinquanta anni che abbiamo attraversato. Riflessioni per collocare la presenza femminile nella storia italiana. In C. Carpinelli e V. Gioiello (a cura di) *Il Risorgimento: un'epopea? Per una ricostruzione storico-critica*. Zambon.
- CARPINELLI, Cristina (21 aprile 2015). Noi donne: settant'anni di icone al femminile. In H. Castillo (Presidenza), *Le eroine di carta*. Biblioteca Sormani.
- FRANCHINI, Silvia e SOLDANI, Simonetta (2004). *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Franco Angeli.
- GOBETTI, Ada (25 aprile 1946). Un anno fa. *Noi donne*, 6.
- GOBETTI, Ada (26 febbraio 1948). Le donne della resistenza. *Sempre avanti*, 8.
- GOBETTI, Ada (23 febbraio 1956). Diritto al lavoro e diritto all'amore. *L'Unità*, 8.
- GOBETTI, Ada (12 settembre 1957). Il dovere della collaborazione. *L'Unità*, 8.
- GOBETTI, Ada (10 ottobre 1957b). Uomini in cucina. *L'Unità*, 8.
- GOBETTI, Ada (31 luglio 1958). Un'altra vittoria per la parità salariale. *L'Unità*, 9.
- GOBETTI, Ada (dicembre 1960). Una famiglia nuova. *Il giornale dei genitori*, 3.
- GOBETTI, Ada (marzo 1965). Voglio essere una vera donna. *Il giornale dei genitori*, 25-27.
- GOBETTI, Ada (dicembre 1967). La famiglia domani. *Il giornale dei genitori*, 17-20.
- GOBETTI, Ada (2018). *Non siete soli*. Centro Studi Piero Gobetti.
- LEUZZI, Maria Cristina (2014). *Ada Gobetti e l'educazione al vivere democratico*. Anicia.
- NOCE, Teresa (2017). *Rivoluzionaria professionale: autobiografia di una partigiana comunista*. Editrice Aurora.
- UNIONE DONNE ITALIANE (1° novembre 1943). Atto costitutivo-programma d'azione dei GDD, Archivio UDI, Recuperato da: <https://archiviodigitale.udinazionale.org/atto-costitutivo-programma-dazione-dei-gdd/> [Data di consultazione: 15/11/2024].
- “Viva le donne del secondo Risorgimento italiano” (7 marzo 1948). *Noi donne*, 5

LEY DE DIVORCIO Y SUFRAGIO FEMENINO
EN LAS REVISTAS PARA MUJERES DE LA
SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1936)

DIVORCE LAW AND WOMEN'S SUFFRAGE IN
WOMEN'S MAGAZINES DURING THE SECOND
SPANISH REPUBLIC (1931-1936)

María RUIZ LÓPEZ
Universidad de Cantabria

Resumen

Hay dos temas trascendentales para la mujer española de la Segunda República: el sufragio femenino y la Ley de Divorcio. Ambos hitos generaron intensos debates en la prensa femenina, reflejando tensiones incluso dentro del propio colectivo feminista. En este artículo se analiza el tratamiento que hicieron de ambos asuntos las publicaciones más importantes de la época y quiénes fueron sus protagonistas.

Palabras clave: sufragio femenino, divorcio, Segunda República, Clara Campoamor, revistas femeninas

Abstract

There are two pivotal issues for Spanish women during the Second Republic: women's suffrage and the Divorce Law. Both milestones sparked intense debates in the women's press, reflecting tensions even within the feminist movement itself. This article examines how the most important publications of the time addressed these topics and who the key figures were.

Keywords: women's suffrage, divorce, Second Republic, Clara Campoamor, women's magazines

1. LA SITUACIÓN DE LA MUJER DE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA

La Segunda República Española (14 de abril de 1931-1 de abril de 1939) trajo consigo importantes logros para la mujer: libre acceso a la educación superior, igualdad jurídica entre hombres y mujeres, el derecho al voto, la igualdad de derechos en el matrimonio o su participación activa en política.

En la Constitución de la República Española, del 9 de diciembre de 1931, se recogieron artículos como el 25, que aclara la imposibilidad de que existan privilegios jurídicos por la diferencia de sexos; el art. 36, que establece los mismos derechos electorales entre hombres y mujeres; el art. 40, que señala que “todos los españoles, sin distinción de sexo, son admisibles a los empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad”; el art. 43, que otorga igualdad al hombre y a la mujer en el matrimonio; el 46, sobre la protección de los trabajadores, en el que se aseguraba una regulación social del “trabajo de las mujeres y los jóvenes, y especialmente la protección de la maternidad”; o el art. 53, que aclara que podrán ser elegidos como diputados cualquier ciudadano de la República mayor de 23 años, sin distinción de sexo ni estado civil.

El sufragio femenino y la Ley de Divorcio fueron dos temas que dividieron a la sociedad y a los políticos, incluso en posiciones inesperadas como la de Victoria Kent, diputada de las Cortes por el Partido Republicano Radical-Socialista, o Margarita Nelken, diputada por el Partido Socialista Obrero Español, en contra de otorgar el voto a las mujeres.

Kent, en el discurso que dio durante la sesión del Pleno de las Cortes Constituyentes del 1 de octubre de 1931, afirmaba que debía aplazarse la concesión del voto a las mujeres porque estas “necesitaban algún tiempo de convivencia con la República” (Kent, 1931) para poder interiorizar las bondades que esta había traído a sus vidas. El miedo de Kent y de otros compañeros radicaba en el hecho de que no creían todavía en la emancipación intelectual de la mujer española y pensaban que su voto iba a estar dirigido por maridos y confesores, favoreciendo así a los partidos conservadores y cristianos.

Margarita Nelken, que no participó en el debate sobre el sufragio femenino porque todavía no había sido elegida

diputada¹, militante del movimiento feminista español (Saiz Viadero, 2016: 29), también estaba en desacuerdo con otorgar el voto a la mujer:

Las mujeres españolas, espiritualmente emancipadas, son hoy todavía infinitamente menos que las que irán a pedirle la orden al confesor o se dejarán dócilmente guiar por los que exploten el natural conservadurismo familiar femenino. Yo, por eso, implantaría ahora aquí [...] el voto femenino «para dentro de unos años» (Nelken, 1931: 6)-

Campoamor, por su parte, fiel defensora y figura histórica del sufragio femenino republicano, diputada por el Partido Radical, formó parte de la comisión de 21 diputados que redactaron el texto constitucional del artículo 36. Durante el debate en las Cortes, Campoamor afirmó que “sería un gravísimo error político apartar a la mujer del voto” y que se trataba de “de pura ética reconocer a la mujer, ser humano, todos sus derechos” (Campoamor, 1931: 1353). Finalmente, consiguió que se aprobara el sufragio universal con 161 votos a favor y 121 en contra.

2. LAS REVISTAS PARA MUJERES DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

Los temas candentes del momento también tuvieron su reflejo en las publicaciones dirigidas a mujeres, adoptando un papel destacado en la configuración del feminismo español.

Siguiendo la clasificación realizada por Seoane y Sáiz (1996: 504-512), las cabeceras elegidas para este artículo son aquellas más destacadas y relevantes: *Cultura integral y femenina*, *Mujer* y *Mundo femenino*, de corte republicano; y *Ellas*, de ideología cristiana y conservadora.

¹ Margarita Nelken salió elegida diputada de las Cortes el 4 de octubre de 1931 por la circunscripción de Badajoz y como candidata del Partido Socialista Obrero Español. Se presentó a estas elecciones parciales como sustituta del diputado socialista Juan Morán Bayo que había sido elegido en las elecciones ordinarias del 28 de junio de 1931, pero que tenía un acta doble: también fue elegido por la circunscripción de Córdoba – con la que definitivamente se quedó, por sorteo –. Nelken es la única diputada que fue elegida en las tres elecciones que se celebraron durante la Segunda República.

2.1. «MUNDO FEMENINO» (1921-1936)

Mundo Femenino surge a comienzos del siglo XX como órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME). De periodicidad mensual, se puso en marcha en 1921 y cesó su actividad en 1936. Su directora hasta 1932 fue Benita Asas Manterola, una maestra guipuzcoana que ya contaba con experiencia previa en el mundo del periodismo: en 1913 había creado el periódico *El Pensamiento Femenino*. Asas fue un gran apoyo para Clara Campoamor en su lucha por conseguir el sufragio femenino.

Algunas de las firmas que integraron *Mundo Femenino* fueron la de Halma Angélico, Julia Peguero, María Luisa Vallejo, Lola Plaza, Nieves Pi, María Hurdisán o Luisa de Gorostidi, entre otras mujeres que conformaban el panorama cultural y feminista de la época.

Asas fue directora de la publicación hasta octubre de 1932 y luego toma el relevo Julia Peguero, dando un giro a la línea editorial que se volvería más moderada y distanciada del republicanismo.

2.2. «MUJER» (1931)

Dirigida por un hombre, el empresario Santiago Camarasa, la revista *Mujer* se presentaba como una revista “radical, absolutamente independiente; solo femenina”. Con una periodicidad semanal, su existencia fue corta: el primer número se publica el 6 de junio de 1931 y el último, el 15 de diciembre de ese mismo año. Al frente de la línea política de la revista *Mujer* estaba una mujer: Ignacia Olavarría, una periodista de la que no se tienen apenas datos biográficos (Aguilera, 2020: 141). Parece ser, como indica la descripción de *Mujer* publicada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, que era Olavarría la responsable de la línea política de la revista: “Voto y divorcio le parecían las dos cuestiones capitales para las mujeres en un sistema político moderno, justo y democrático” (Aguilera, 2020: 150).

Entre sus colaboradoras se encontraban mujeres tan destacadas como Concha Espina, Margarita Nelken, Halma Angélico, Carmen de Burgos *Colombine*, Matilde Ras y Sara Insúa, entre otras. A lo largo de los 24 números que la componen,

se suceden los artículos encabezados con el titular “La mujer en...” (literatura, política, agricultura, del pueblo, la acción social, etcétera).

El último de los artículos que se conservan es el número 24, de la última quincena de diciembre de 1931. Al parecer, dejó de publicarse en esa época por dificultades económicas (Saiz y Seonae, 1996: 508).

2.3. «CULTURA INTEGRAL Y FEMENINA» (1933-1936)

En los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y los comienzos de la II República se fueron formando en España varias agrupaciones femeninas: España Femenina, Asociación Femenina de Educación Cívica o la Unión Republicana Femenina, con Clara Campoamor como líder. Estas nuevas organizaciones se unen a otras ya existentes como son el Lyceum Club y la Cruzada de Mujeres Españolas para editar todas juntas la revista *Cultura integral y femenina* (Saiz y Seoane, 1996: 505-506), cuyo primero número se publicó en enero de 1933. “¡Guerra a la ignorancia!”, escribe su director, José Aubin Rieu-Vernet, apelando a la unión de todas las mujeres en la lucha contra el enemigo común: la falta de cultura.

La revista mezclaba la divulgación médica, sobre todo de pediatría, maternidad y ginecología, con otros asuntos de carácter político, nacionales o extranjeros. Especialmente destacables son los artículos que se publicaron contra el nazismo en su etapa más temprana.

Aunque la revista estaba dirigida por un hombre, al frente de su comité de redacción estaba Clara Campoamor. Como redactora-jefe se encontraba la periodista María Brisso y como secretaria de redacción, Jacoba Reclusa. Otros nombres que resonaban entre sus páginas son, por ejemplo, el de María Lejárraga, Consuelo Berges, Evangelina, la doctora Elisa Soriano, María del Valle Mantilla de los Ríos o Halma Angélico.

2.4. «ELLAS» (1932-1934)

Ellas fue una revista femenina de carácter cristiano, conservador y antirrepublicano cuyo subtítulo era “semanario de las mujeres españolas”. Además, siempre en portada, su lema: “Defenderemos, hasta morir si es preciso, la Religión y la Patria”.

Su director, José María Pemán, había sido colaborador de Miguel Primo de Rivera durante la Dictadura (1923-1930) y tras la caída del dictador se encargó de presidir a nivel provincial la Unión Monárquica Nacional². Más tarde, ya durante la dictadura franquista, fue considerado como un gran intelectual del régimen, ostentando varios cargos de interés público como la presidencia de la Real Academia Española de 1944 a 1947.

La revista se concibe como un instrumento de “adoctrinamiento y movilización” (Palomares y Vives, 2021: 294). Una de las colaboradoras más asiduas fue Pilar Velasco Aranzaz, propagandista de Acción Nacional³.

3. SUFRAGIO Y DIVORCIO, LOS TEMAS DEL MOMENTO

Hay dos temas que se repiten constantemente en las revistas para mujeres de la Segunda República: la aprobación del sufragio universal y la Ley de Divorcio. Y las revistas femeninas, naturalmente, se hacen eco de ello y se convierten en altavoz:

El voto y el divorcio son las dos grandes necesidades de la mujer española [...]. Cuando la mujer tenga entrada en la actuación pública española, cuando pueda aportar a ella sus actividades tan interesantes, y junto a ellas sus sentimientos, tan sutiles, la vida material de la nación cambiará de rumbos. Igualmente, cuando la mujer pueda librarse de una unión forzada o equivocada, la vida espiritual española se limpiará de muchas hipocresías y desechará muchos y graves males (Olavarriá, 1931: 1).

3.1. SUFRAGIO FEMENINO

Clara Campoamor se había convertido en 1931 en la mujer del momento por erigirse defensora y promotora del derecho a voto de todas las mujeres españolas. *Mujer y Mundo femenino* eran las únicas dos revistas – de las analizadas en este artículo – que

² Partido político español, fundado en 1930 por antiguos ministros y dirigentes de la Dictadura de Primo de Rivera que habían pertenecido al ya entonces desaparecido partido Unión Patriótica.

³ Partido político español, fundado en 1931 por el sacerdote Ángel Herrera Oria. Defendió la religión católica, la propiedad y la familia. Con una ideología conservadora, católica y monárquica.

existían en aquel famoso 1 de octubre de 1931 en el que la diputada del Partido Radical pronunció su discurso a favor del sufragio femenino.

La señorita Clara Campoamor, nuestra ilustre y admirada compañera, ha hablado en una de las pasadas sesiones en el Congreso. Su voz —brillante, sentida— en defensa del proyecto de constitución, ha sido alguno nuevo en aquella vieja e histórica mansión de la política española, en la que nunca había sonado una voz femenina. (Olavarría, 1931: 1)

Mundo femenino, que había celebrado con entusiasmo la llegada de la II República a España (*Mundo femenino*, 1931: 1), publica en su número de octubre de 1931 un perfil de Clara Campoamor, a quien consagra el mérito de haber conseguido el sufragio femenino en España.

A pesar de que el derecho ya se había concedido en la Constitución, una enmienda de diciembre de 1931 hizo peligrar el voto de las mujeres. La revista *Mujer* recoge esta polémica en el que fue su último número, el 24, destacando el imprescindible papel de Campoamor, de nuevo, para que esta enmienda no triunfase: “[Campoamor] fue el paladín de esta causa, que tras una gran lucha se impuso de nuevo, y recobró la amenazada realidad” (Olavarría, 1931: 1). La periodista, en este último artículo, titulado *Por fin, por fin...*, se coloca en una posición crítica con las feministas activas de su tiempo y las reprocha que nada han hecho para conseguir dicho triunfo: “Toda su labor reduce a figurar, a significarse vanamente – como tantos y tan gastados hombres – anulando el esfuerzo de los demás”. Su despedida de la revista *Mujer* fue un toque de atención para el feminismo español de 1931: la unión de todas las mujeres es necesaria para que no haya retrocesos en sus derechos.

Clara Campoamor también fue protagonista del primer número de *Cultura Integral y Femenina*, publicado el 15 de enero de 1933. La periodista, traductora e intelectual Consuelo Berges publicó en esta primera edición un artículo en el que relataba cómo había nacido la Unión Republicana Femenina. Afirmaba sobre Campoamor que era “el paladín del feminismo integral en cuyo postulado incluye también el pacifismo”. Continuando de

alguna manera el discurso que había dejado Olavarría en el final de *Mujer*, Berges también se postula a favor de la unión de todas las mujeres y llama a la acción:

Fundar una agrupación femenina de carácter político [...] no significaba, una vez conseguidos los derechos políticos y civiles, reunirse a recoger el botín en la hora de la victoria. Era acudir a la revista y gritar el ¡presente! dispuestas a arrostrar una responsabilidad y a emprender un camino. [...] Esperemos que sepa algún día España agradecer a Clara Campoamor su exquisito sentido de responsabilidad y su ejemplar esfuerzo constructivo. (Berges, 1933: 16).

Tras la aprobación del sufragio femenino, solamente dos veces acudirían hombres y mujeres a las urnas durante la II República: en 1933 y en 1936. El 19 de noviembre de 1933 se celebraron en España las segundas elecciones generales de la II República. María Brisso había preparado a sus lectoras para el evento, escribiendo un alegato titulado “A votar” con intención de movilizar el voto de las mujeres: “No votar es dejar el campo libre a las ideas que creemos son perjudiciales para nuestras necesidades y nuestros ideales, y es colaborar al triunfo de aquellas que pudieran poner en peligro lo que más estimamos”, (Brisso, 1933: 29). Eso sí, deja claro que su intención no es hacer campaña por uno u otro partido: “El domingo próximo votaremos cada una según nuestras ideas, y continuaremos siendo hermanas en la campaña que hemos emprendido por la cultura integral y femenina y por la paz, palenques centrales en que coinciden todas las almas elevadas”.

“Hemos votado”, titula de nuevo María Brisso su artículo en *Cultura Integral y Femenina* de 15 de diciembre de 1933: “Con orden, sin gritos inútiles, sin los histerismos que nos achacaba un diputado, hemos cumplido con nuestro deber; y también sin miedo”. La periodista auguraba un todavía mejor futuro para la mujer:

La superioridad política que hoy tiene el hombre, irá desapareciendo. Desaparecerá con nuestra cultura; entonces será la mujer la que convencerá a menudo a los que la rodean en el hogar, porque a su inteligencia, que no es inferior, une una sensibili-

dad y una intuición que son exclusivamente suyas (Brisso, 1934: 18).

En el otro extremo ideológico, la revista *Ellas* también había dedicado desde su inauguración sendos artículos al tema del momento. Se mostraban favorables al sufragio femenino, pero no de cualquier forma: dedican varios artículos a instruir a sus lectoras sobre cómo deben votar. En un artículo de opinión publicado el 6 de noviembre de 1932 (De Iruña: 9) un colaborador recuerda cómo Kent se opuso al voto femenino porque, dice, “la mujer no estaba capacitada para intervenir en la política”. Sin embargo, ahora, continúa, “parece que ya no es verdad aquello de que las mujeres solo votarán por inspiración del confesor o del esposo”. Argumentos que utiliza el articulista para recordarle a las mujeres que la izquierda no creyó en ellas; los llama “farsantes” y pide que actúen contra ellos y los desenmascaren. Es decir, les pide que aprovechen su voto para utilizarlo en contra de la izquierda.

Siguiendo esta estrategia, el 13 de noviembre de 1932 se publica un artículo (Nadal: 1) en el que explica a las lectoras que el presidente de la Generalidad de Cataluña, Frances Macià, no quería que votaran las mujeres en las elecciones al Parlamento de Cataluña, que se iban a celebrar el 20 de noviembre de 1932, – por los mismos motivos que alegaba Victoria Kent–. También les pide a las mujeres que recuerden esto a la hora de depositar su voto⁴.

Hay un artículo de *Ellas*, publicado en dos partes en agosto de 1932, que son muy ilustrativos de las ideas que tenía la derecha conservadora católica sobre el voto de las mujeres. Lo firma el Marqués de Lozoya⁵ con el título “La mujer y la política” y comienza incidiendo en la estrategia de la línea editorial: la izquierda os ha dicho que no sois capaces de votar. Decide el articulista elaborar un listado de los beneficios que traerá el voto

⁴ La estrategia, en este caso, no tuvo demasiado efecto ya que salió elegido Francesc Macià, de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), por el 47,1%.

⁵ Diputado de las Cortes republicanas y procurador más tarde de las cortes franquistas. Ostentó durante el régimen de Franco diversos cargos culturales como director general de Bellas Artes, director de la Academia de Bellas Artes en Roma, director de la Real Academia de San Fernando, etcétera

de la mujer a España. Entre ellos, “su concepto de orden” – porque la mujer está acostumbrada “a regir la pequeña república doméstica –, “el buen sentido” – porque al hombre le corresponde “trazar a la Humanidad sus caminos; a las mujeres hacer viables y cómodos estos caminos” –, “la pureza de ideales” – porque el hombre está acostumbrado a tener roces con otros hombres en su trabajo, pero la mujer “se relaciona, generalmente, con las que piensan como ella, y conserva sus ideales más puros en el resguardo del hogar” –, “la abnegación” – porque la mujer tiene un espíritu de abnegación y de sacrificio; cuanto más abnegada sea, “mejor servirá a la causa común” –, “el fervor religioso” – “la mujer se opondrá a la nueva barbarie, que es el laicismo” porque es imposible que haya buenos ciudadanos si estos son laicos – (Marqués de Lozoya, 1932: 1).

Las segundas elecciones en las que votaron los españoles y españolas durante la Segunda República tuvieron lugar el 16 de febrero de 1936. Por aquel entonces, *Cultura Integral* y *Femenina, Mujer y Ellas* ya habían desaparecido.

En el número de enero de 1936 Halma Angélico publicaba en *Mundo femenino* un artículo titulado “¡Otra vez a votar!” en el que se mostraba muy enfadada porque las mujeres no se habían preparado en todo este tiempo para votar: “Sin independencia ninguna, sin haberse unido con un partido femenino independiente con voz y criterio propio, vuelve a las urnas la mujer para depositar su voto en obediencia al parecer del hombre y por condescendencia de él” (Angélico, 1936: 1).

Julia Peguero, en marzo del 36, recordaba en *Mundo femenino* la figura de Clara Campoamor que ya no era candidata para estas elecciones. Asegura que, desde que Campoamor no está, la mujer española se ha quedado sin representación: “Hay algunas diputadas, poro envueltas en la minoría de su partido, no llevan la representación femenina, sino los intereses de su política” (Perdiguero, 1936: 1).

Así pues, el feminismo y las mujeres se presentaban muy divididas – y poco preparadas, siguiendo el discurso de las principales feministas de la época – a unas elecciones generales que dieron la victoria a los partidos de izquierdas agrupados en el Frente Popular. Fue la última vez que los españoles ejercieron su derecho al voto hasta 1977.

3.2. LEY DE DIVORCIO

“El divorcio, aprobado” escribe Ignacia Olavarría en la revista *Mujer* el 24 de octubre de 1931. La periodista alababa la nueva ley y, al mismo tiempo, aseguraba, dirigiéndose a “esos moralistas que no han temido las otras inmoralidades”, que las mujeres solamente harían uso del divorcio en los casos “verdaderamente graves” (Olavarría, 1931: 1). La propia Olavarría ya había dicho en otro artículo anterior, del 12 de septiembre de 1931, que “cuando la mujer española pueda librarse de una unión forzada o equivocada, la vida espiritual española se librará de muchas hipocresías y desechará muchos y graves males”.

Unos pocos meses antes, en junio, advertía la revista que el debate en torno a esta ley era “perder el tiempo lastimosamente” (*Mujer*, 1932: 10”).

Cultura Integral y Femenina dedica varios números a reproducir, artículo por artículo, la Ley de Divorcio: el de enero, febrero, marzo y agosto de 1933, y el de enero de 1934. Cumpliendo así su objetivo primigenio que, como dijo su director en el primer número, era el de hacer la guerra a la ignorancia. Una labor divulgativa muy importante que acercaba a las mujeres el texto legal, teniendo además en cuenta que en 1930 el porcentaje de analfabetismo entre las mujeres era del 38, 1% (Ramil Vázquez, 2015: 266).

Mundo femenino vuelve a poner el foco en Clara Campoamor, defendiendo su posición frente al divorcio y respondiendo a los moralistas que creen que este derecho hace peligrar a la familia: “Se ha dicho que esta ley es un disolvente de la familia, cuando en realidad es una depuradora, ya que la familia que se deshace por un divorcio, está moral y materialmente deshecha mucho antes de la tramitación de este” (Solovera, 1921: 5).

“El divorcio, la escuela laica, barrenan, indudablemente, el tesoro más caro al alma de mujer: el hogar y la escuela”, publica *Ellas* el 7 de agosto de 1932. El posicionamiento de la revista conservadora y católica ante el divorcio era el esperado. “Esa ley [Divorcio] no puede arraigar ni en nuestra conciencia ni en nuestro temperamento. El poderse casar un cónyuge viviendo el otro... no lo veremos, si no es por excepción”, responde Juana Salas Jiménez, propagandista y feminista católica (Blasco, 2014).

A final del 1934, en el número de diciembre, la revista alerta de una lluvia de divorcios: “Desde el 12 de marzo de 1932, fecha en que se estableció el divorcio, hasta el 1 de diciembre de 1934, se han tramitado en España 6.000 divorcios. Cifra escandalosa” (Ellas, 1934: 20).

Lo cierto es que la Ley de Divorcio no ocupó tanto el debate público como sí lo hizo el sufragio femenino, probablemente porque la legislación, en este caso, afectaba tanto a hombres como a mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA SASTRE, Juan (2020). Ignacia Olavarriá y la revista *Mujer* (1931-1932). *Mediodía*, (3), 140-159.
- BLASCO, Inmaculada (2014). Juana Salas (1875-1976): el feminismo católico. *Feminismos. Contribuciones desde la historia*, 107-132.
- CAMPOAMOR, Clara (1931). Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española. *Congreso de los Diputados*. Tomo III. 48-62, 1347-1940. Recuperado de: https://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/546_48_1506689774662.pdf [Fecha de consultación: 17/08/2024].
- EIROA, Matilde (2015). La popularización del saber y la «generación de las modernas»: revistas y espacios femeninos en la España de entreguerras. *Amnis*, (15) <https://doi.org/10.4000/amnis.2621>
- KENT, Victoria (1931). Discurso de Victoria Kent sobre el voto femenino, 1 de octubre de 1931. *Centro de investigación y estudios republicanos*. Recuperado de: https://www.ciere.org/files/files/Del%20puro1_%2092.pdf [Fecha de consultación: 17/08/2024].
- NELKEN, Margarita (4 de septiembre de 1931). La camarada Margarita Nelken nos habla de su obra literaria, del Socialismo y de la República y sus problemas. *El Socialista*, 6.
- NÚÑEZ PÉREZ, María Gloria (1993). Evolución de la situación laboral de las mujeres en España durante la Segunda República (1931-1936). *Cuadernos de relaciones laborales*, (3), 13-31.
- PALOMARES NAVARRO, Óscar y VIVES LÓPEZ, María (2021). Una mujer «a la española». «Ellas. Semanario de las mujeres españolas» (1931-1934). *Géneros*, (29), 291-318.
- SAIZ, María Dolores y SEOANE, María Cruz (1996). *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*. Alianza Editorial.

SAIZ VIADERO, José Ramón (2016). *Mujer, República, Guerra Civil y represión en Cantabria*. Librucos.

VÁZQUEZ, Ramil (2015). Entre el suelo y el cielo: la educación de la mujer durante la Segunda República (1931-1936). En *III Xornada Universitaria Galega en Xénero* (169. 331). Universidade de Vigo.

—Artículos de las revistas femeninas

ÁNGELICO, Halma (1936). ¡Otra vez a votar! *Cultura Integral y Femenina*, enero-febrero de 1936, 2.

BERGES, Consuelo (15 de enero de 1933). Unión republicana femenina. *Cultura Integral y Femenina*, 16.

BRISO, María (15 de noviembre de 1933). A votar. *Cultura Integral y Femenina*, 29.

BRISO, María (15 de diciembre de 1933) Hemos votado. *Cultura Integral y Femenina*, 18.

EDITORIAL (29 de mayo de 1932). Envío a las mujeres de España. *Ellas*, 1.

«ELLAS», (9 de diciembre de 1934). Lluvia de divorcios. *Ellas*, 20.

GUTIÉRREZ BALBÁS, Leopoldo (7 de agosto de 1932). Ciudadanía femenina de la hora presente. *Ellas*, 2.

IRUÑA, Arnarlo de (6 de noviembre de 1932). La libertad de la prensa. *Ellas*, 24, 16.

MARQUÉS DE LOZOYA (1931). La mujer y la política. *Ellas*, 7 y 14 de agosto de 1932.

«MUNDO FEMENINO», (1931). *Mundo femenino*, abril de 1931, portada.

OLAVARRÍA, Ignacia (12 de septiembre 1931). Una grata esperanza, pero.... *Mujer*, 1.

OLAVARRÍA, Ignacia (15 de diciembre de 1931). “Por fin, por fin...”. *Mujer*, 1.

PERDIGUERO, Julia (marzo de 1936). Sin representación. *Mundo femenino*, (112), 1.

SOLOVERA, Isabel (marzo de 1936). “Semblanzas de mujer”. *Mundo femenino*, 5.

LA CORRESPONDENCIA ENTRE LAS MUJERES
Y JORGE ELIÉCER GAITÁN: UNA LECTURA
FEMENINA DE LA VIOLENCIA Y LOS
DERECHOS DE LA MUJER (1946-1948)

THE CORRESPONDENCE BETWEEN WOMEN
AND JORGE ELIÉCER GAITÁN: A FEMININE
PERSPECTIVE ON VIOLENCE AND WOMEN'S
RIGHTS (1946–1948)

Minerva CAMPION CANELAS
Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

Este capítulo analiza la correspondencia entre las mujeres gaitanistas y Jorge Eliécer Gaitán durante la década de 1940. Las cartas, más allá de ser personales, fueron medios de denuncia y comunicación política. Este análisis busca visibilizar las voces femeninas en un contexto de violencia y represión, y reconocer sus contribuciones al movimiento gaitanista, que, aunque liderado por hombres, tuvo un amplio apoyo femenino.

Palabras clave: gaitanismo, feminismo, cartas, Colombia.

Abstract

This chapter analyzes the correspondence between the women Gaitanistas and Jorge Eliécer Gaitán during the 1940s. The letters, beyond being personal, served as means of denunciation and political communication. This analysis seeks to highlight the female voices in a context of violence and repression, and recognize their contributions to the Gaitanista movement, which, although led by men, had broad female support.

Keywords: Gaitanismo, feminism, letters, Colombia.

1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo se enfoca en analizar parte de la correspondencia entre las mujeres gaitanistas y Jorge Eliécer Gaitán durante la década de 1940, un periodo crucial en la historia política de Colombia. El propósito de este análisis es abordar un vacío significativo en la literatura académica relacionada con las mujeres gaitanistas, ya que se ha prestado poca atención al contenido y la importancia de estas cartas. Si bien el gaitanismo, liderado por Jorge Eliécer Gaitán, ha sido ampliamente estudiado en términos de sus implicaciones políticas y sociales, el papel de las mujeres dentro de este movimiento ha sido relativamente marginal. Por ello, este capítulo busca rescatar y visibilizar las voces de las mujeres que participaron en este proceso histórico.

Un primer acercamiento a estas cartas invita a preguntarse si contienen reivindicaciones feministas, como la lucha por el derecho al voto y la igualdad de género, o si simplemente expresan preocupaciones vinculadas a la feminidad tradicional. La correspondencia, entendida tanto como cartas como epístolas, ha sido históricamente una forma de comunicación personal, pero también un medio de transmisión de ideas y emociones. En el siglo XX, las cartas fueron utilizadas no solo para relaciones personales, sino también como un instrumento de comunicación política. En este capítulo, revisamos cómo las cartas de las mujeres a Gaitán no solo se limitaron a fines personales, sino que también funcionaron con fines políticos y de denuncia. Estas cartas permitieron a las mujeres, muchas de las cuales estaban excluidas de los espacios de poder tradicionales, expresar sus demandas, organizarse y movilizarse en torno a sus reivindicaciones.

El análisis de las cartas preservadas en el Archivo Familiar Gaitán tiene implicaciones profundas para la memoria histórica de Colombia. Ofrecen una perspectiva más completa sobre la participación de las mujeres en los procesos políticos del país, particularmente en un momento marcado por la violencia y la represión. Además, contribuyen al reconocimiento de sus aportes al movimiento político gaitanista, un movimiento que, a pesar de ser liderado por figuras masculinas, tuvo una amplia base de apoyo femenino.

2. ESTADO DEL ARTE

Con respecto al tema que nos ocupa encontramos que pocos académicos y académicas han abordado los aportes de las mujeres al gaitanismo, concretamente, a partir del análisis de la correspondencia. De las pocas referencias que encontramos que han mencionado la temática de mujeres gaitanistas y su correspondencia con Jorge Eliécer Gaitán son los trabajos de Luna (1998, 2000, 2001), Green(1996), Navaja Solano(2021) y Gloria Gaitán (2020). Sin embargo, estos no se centran en el análisis de la correspondencia, sino que mencionan muy sucintamente esta cuestión.

Luna, aunque se centra en abordar el discurso gaitanista en torno a la mujer y la maternidad, realiza una breve reseña sobre los contenidos de las cartas enviadas al líder liberal. Lo único que destaca como rasgo distintivo de estas cartas son dos cuestiones: una gran admiración por el líder y su carácter mesiánico, así como al apoyo a las actividades de Jorge Eliécer Gaitán (1998: 90).

La naturaleza de dicha participación se deduce de las cartas femeninas conservadas entre la numerosa correspondencia que se guarda en el Archivo Gaitán (AG). La mayoría de ellas expresan gran admiración por el líder, e insisten en su carácter mesiánico para librar a Colombia de la oligarquía, comparándole con el dios Marte, con el sol, etc. Otras mujeres escribían esperando de él ayuda para educarse o conseguir empleo como les había prometido en su programa político (Luna, 2000: 281).

Sin embargo, como veremos más adelante en nuestro trabajo, esta observación de las cartas es limitada, puesto que nuestro argumento se centra en defender la politicidad de las cartas enviadas por las mujeres, más en la línea de lo que Gloria Gaitán mencionaba en 2020 revisando el Archivo Gaitán y las múltiples cartas y comunicaciones que recibía el líder en su despacho, con las denuncias de los crímenes que contra sus seguidores y seguidoras cometían las autoridades (Gaitán, 2020: 102). Como señala Gaitán (2020) muchas de esas cartas guardan relación con las denuncias y masacres cometidas durante el periodo de La Violencia. Por último, Navaja Solano (2021) si bien se centra en analizar la lucha política de Barranquilla durante el movimiento

gaitanista de 1942-1949, señala brevemente que “muchas mujeres de la ciudad enviaban sus cartas a Gaitán con gran entusiasmo. Muchas de estas mujeres hacían parte de comités locales en la ciudad, acérrimas defensoras de Gaitán y fueron pieza clave en la estructura del movimiento” (2021: 6).

3. CONTEXTO

El contexto colombiano de la década de los años cuarenta se caracteriza por ser un periodo de pugna bipartidista entre el partido Liberal y Conservador, marcado por la violencia y acrecentada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Sin embargo, esa Violencia con mayúscula, aunque se suele definir desde la fecha mencionada, encuentra sus bases en años anteriores. Como señala Gaitán:

Es importante tener en cuenta que para esa fecha el gaitanismo ya se había tomado el Partido Liberal y que el genocidio que se inició en 1946, específicamente contra los gaitanistas, se volcó contra los liberales en general, a partir del momento en que Gaitán se había convertido en el Jefe Único del liberalismo. Antes, la violencia no azotaba a los liberales oficialistas, solo a los gaitanistas (Gaitán, 2020: 102).

Además, al menos desde 1946, podemos observar la cruenta lucha en Colombia del bipartidismo, donde las tensiones políticas eran continuas y no solo se entroncaron en lo urbano, sino que se expandieron también hacia las áreas rurales, como veremos posteriormente en las cartas analizadas.

La llamada Violencia, con mayúscula, que dominó la historia de Colombia entre el año 46 y el 58 (y se prolongó luego hasta hoy en sucesivos golpes de sangre), fue en realidad una suma de muchas y variadas violencias con minúscula: políticas, sociales, económicas y religiosas. Las unificó a todas fue el hecho de que fueron impulsadas por los gobiernos de la época (Caballero, 2016).

En ese contexto político inestable, el gaitanismo generó un movimiento populista que visibilizó varios sectores sociales hasta

entonces olvidados. Green (1996), por ejemplo, detalla como uno de los actores políticos movilizados por el gaitanismo fueron las mujeres, que, a pesar de no contar todavía con derecho al voto, se movilizaron a través de comités femeninos que se crearon en diversos municipios y localidades de Colombia (1996: 160). Sin embargo, debemos tener en cuenta tal como señala Luna (1985) que desde la década de 1930 se observa en la prensa un movimiento incipiente de mujeres que reclaman su derecho en torno al voto. Según la periodización de esta autora es en la década de los años cuarenta cuando se dan dos procesos de lucha en el movimiento de mujeres. En primer lugar, se fortalece la que venía gestándose desde los años treinta: la independencia económica, el acceso a la educación superior y a los cargos públicos, así como la toma de conciencia y surgimiento de los primeros espacios feministas. En segundo lugar, a partir de 1944 hasta 1948 se incrementa la lucha por el voto, con lo que se da el impulso del movimiento a partir del I y II Congreso Nacional Femenino (Luna, 1985: 177).

Muchas mujeres se destacaron como activistas militantes, utilizando el gaitanismo como una herramienta estratégica en su lucha por el sufragio femenino. También fue relevante la participación de mujeres que respaldaron al gaitanismo sin identificarse necesariamente con ideas feministas. Más que una identidad puramente gaitanista, las mujeres del movimiento conformaban un grupo diverso y pluriclasista. Así, a pesar de las diferencias en sus intereses políticos y económicos, compartieron un objetivo común: la defensa de sus derechos ciudadanos fundamentales (Green, 1996). Recordemos también que como señala Lopez (2011) “en el archivo Gaitán aparece un gran número de cartas de hombres y mujeres de clase media”, evidenciando una vez más el origen de la clase social de los y las remitentes.

Como señalamos anteriormente el movimiento gaitanista fomentó la inclusión de mujeres a través de comités femeninos para apoyar el proceso liberal (Luna, 2000). De hecho, podemos señalar que Jorge Eliécer Gaitán fue de los primeros políticos en enfatizar la intervención de las mujeres en la política, algo no solo evidenciado por las cartas analizadas, sino también observando la

acción de las mujeres el 9 de abril de 1948 (fecha del asesinato del líder liberal), donde estuvo menos asociada con el saqueo y más con la acción revolucionaria (Magrini, 2010).

4. METODOLOGÍA

El abordaje metodológico en esta investigación se centra en un análisis cualitativo de las cartas encontradas en el Archivo Familiar de Jorge Eliécer Gaitán. Este archivo se compone de la correspondencia personal y política que ofrece una ventana a las preocupaciones y pensamientos de las mujeres hacia el líder político, agrupado en cartas, epístolas y telegramas.

A través de este corpus de 332 escritos, que incluye las misivas enviadas por mujeres, se buscó revelar las voces de las mujeres gaitanistas que jugaron un papel fundamental en la construcción del legado político de Gaitán. Si bien en este archivo encontramos cartas de respuesta enviadas por Gaitán a estas mujeres y varias cartas enviadas únicamente por hombres, se han decidido excluir y seleccionar solamente en las que la correspondencia era escrita por mujeres. La exclusión de las cartas de respuesta de Gaitán responde a la necesidad de centrarse en la comunicación horizontal de las mujeres, más que en la respuesta de un líder político a sus seguidoras. Este enfoque permite observar las dinámicas de poder, los temores y las esperanzas de las mujeres que vivieron en una sociedad patriarcal, además de arrojar luz sobre sus ansias de participación política. Las cartas enviadas post-mortem (después del asesinato de Gaitán) tampoco han sido analizadas.

El acceso a este archivo fue posible gracias a la colaboración de María Gaitán (nieta de Jorge Eliécer Gaitán), quien, en su rol como directora del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), ha subrayado la importancia de rescatar el legado de las mujeres dentro del gaitanismo, un movimiento político que, a pesar de su importancia histórica, a menudo ha sido masculinizado en los relatos tradicionales. Este esfuerzo por recuperar las voces de las mujeres se convierte en una acción de memoria histórica y reconocimiento político que apunta a corregir el olvido de las contribuciones femeninas a los procesos políticos nacionales.

A lo largo de la revisión inicial de las cartas, se identificaron varias categorías de temas recurrentes que permitieron comprender las preocupaciones de las mujeres que participaron en el movimiento gaitanista. Estas categorías las dividimos en temas políticos, económicos, sociales y personales. En muchos casos, estas categorías no son excluyentes y se superponen entre sí, lo que refleja la complejidad y multidimensionalidad de las realidades vividas por las mujeres durante este período de gran agitación política. Para el presente análisis tomamos como referencia las cartas agrupadas en la categoría de temas políticos, la cual fue subdividida en las siguientes subcategorías de acuerdo con el análisis arrojado de la lectura de las cartas: violencia (denuncia, persecución y genocidio), derechos de las mujeres y voto femenino, textos administrativos y elogios o agradecimientos. De estos cuatro, hemos decidido enfocar el capítulo en los dos primeros.

5. RESULTADOS

Las cartas provienen de diferentes regiones del país, siendo predominante las que se envían desde Cundinamarca (156). Posteriormente, encontramos los departamentos de Santander (24), Bolívar (24), Antioquia (19), Boyacá (17), Nariño (12), Valle del Cauca (12), Atlántico (10), Tolima (10), Magdalena (10), Norte de Santander (5), Caldas (2), Casanare (2), Chocó (1), Córdoba (1), Sucre (1) y Meta (1). Las fechas de envío de las cartas seleccionadas se sitúan entre los años 1946 y 1948, época en la que el líder liberal lanza su campaña para la presidencia. Si bien la mayor parte de las cartas y telegramas de contenido político son textos administrativos de comités o de elogios al líder, hemos decidido rescatar en este capítulo las que se refieren a la violencia y a los derechos de las mujeres.

5.1. VIOLENCIA (DENUNCIAS, MASACRES Y GENOCIDIO)

Sobre las denuncias, masacres y genocidio las mujeres narran desde diferentes regiones de Colombia el conflicto existente entre conservadores y liberales en los años cuarenta. Elvira Martínez, desde Guaitarilla, Nariño, le escribe en noviembre de 1947 sobre

la fuerte ola de persecución por parte del alcalde y la Policía sobre las personas que apoyan al liberalismo:

Sí doctor Gaitán, son tantos los atropellos que los hombres han tenido que huir y nos toca afrontar situación tan triste a las mujeres. Al señor presidente todo se le ha puesto en conocimiento, lo mismo al señor gobernador, pero todo es en vano, nuestras esperanzas las hemos puesto en usted. Ojalá ponga remedio a todo esto para que los soldados puedan luchar con valor en las nuevas contiendas electorales y llevar al solio de los presidentes al doctor Jorge Eliécer Gaitán, que es el deseo de una servidora suya.

Desde el Norte de Santander encontramos varias cartas que se remiten para narrar este tipo de acontecimientos. Por ejemplo, Ana Hernández, desde Cúcuta le escribe en 1946 señalando que por haber dado de comer a liberales tuvo que abandonar su hogar:

Los conservadores de este municipio por motivo de que en mi casa de habitación se les brindó comida a los liberales [...] fue motivo para que dichos conservadores me tuvieran ojeriza, prometiéndome que, si no me iba de Lourdes con mis hijos que son seis, me quemarían la casa de habitación. [...] fue cuando hubo un altercado entre los habitantes, por motivo de embriaguez, saliendo dos heridos de filiación conservadora. El pueblo se sublevó contra la justicia i en virtud de que la policía acuarteló, el pueblo en masa se dirigió a mi casa de habitación, con el fin de atropellarme, hecho que se efectuó pues me rompieron muebles, inclusive un radio i me robaron los trajes i el dinero con que sostenía mis hijos, dando esto un total de \$600; no obstante esto, me ultrajaron de obra, dándome punta pies i bofetadas. En vista de todo esto lo que le narro, ocurrió ante el juez investigador i este me contestó, que para que tenía amistad con esa clase de gentes liberal i hasta la fecha, nada han hecho, todo está oculto e impune [...] le manifiesto Dr. Gaitán que fui aterrada con mis seis hijos, abandonando mis fincas, encontrándome hoy sin amparo ni recursos [...].

Además de evidenciarse casos de persecución y desplazamiento en estas cartas, las mujeres buscan en Gaitán un apoyo y una solución a las masacres que se acometían en lo rural.

Lo que también evidenciamos es la participación de las élites políticas y gubernamentales, la iglesia y la policía en esta persecución. En otra de las cartas obtenidas de esta región se narra la masacre a las personas que apoyan el liberalismo:

Actualmente nosotros, un puñado de liberales, estamos sosteniéndonos en veredas denominadas Peñoncito y punto denominado "La Argentina", donde fue sacrificado nuestro copartidario José del Carment Rico, por la policía política o Popol quienes en un acto de suprema cobardía asesinaron a su hijo de siete años de edad en la vereda San Román, pero ilustre doctor, vivimos horas de zozobra y más terribles porque sabemos cada día nos traerá peores sufrimientos, mayores calamidades, más vidas cegadas, más persecución por parte del gobierno, nuestra situación se hace insostenible, la policía nacional del retén Cucutilla ha bajado personalmente, con las chusmas conservadoras hasta nuestras fincas, han incendiado casas, han matado animales de cría y de servicio, han arrasado sementeras han destruido plantíos de cafetos, y por último se han ido a la tarea de abrir caminos cuadrillas de pícaros, por entre nuestras propiedades, sin tener en cuenta la destrucción de plantíos ni la existencia de casas, ni el fruto sagrado de tantos años de esfuerzo [...].

En el caso de Antioquia no hemos encontrado casos explícitos a la violencia, pero sí se denuncian casos de fraude electoral a manos de los conservadores, como la carta enviada por una mujer liberal para denunciar el fraude las elecciones del 16 de marzo y 5 de octubre de 1947 en la población de Bolívar, Antioquia, donde el alcalde y el cura de la población ordenaron parar carros liberales para comprar los votos en favor de los conservadores. En esta misma región Virginia Quintero, como telegrafista jefe de Fredonia, denuncia el nombramiento de Euclides Téllez como auxiliar de la Oficina de Telégrafos, a quien acusa de "ultragodo" y de hacer llegar los telegramas enviados por el Directorio Liberal a la oficina del alcalde. Ella también señala ser víctima de persecución por ser liberal.

Desde Garagoa, Boyacá, hay tres cartas que hablan de la violencia. El caso de dos cartas de Betshabe V. de Murillo y Belarmina González, el 19 y 20 de octubre de 1947, respectivamente, que le escriben señalando que los conservadores están

atacando casas de liberales y que el alcalde no puede controlar la situación. También desde Ramiriquí, Blanca Mendoza, Felisa viuda De Aponte y Estella de Reyes le escriben en 1947 porque el alcalde atemoriza a los campesinos respaldado por la policía. No se han encontrado cartas sobre la violencia política en el resto de departamentos.

5.2. ORGANIZACIÓN POLÍTICA FEMENINA

Sobre la organización política femenina encontramos en muchos remitentes de las cartas y telegramas a comités femeninos creados en aquel momento. La mayoría de estas cartas son para mostrar su adhesión al líder Jorge Eliécer Gaitán, para mostrar agradecimientos o para invitarlo a actividades realizadas por estos colectivos. La lista de estas organizaciones es extensa: Comité femenino gaitanista de Getsemaní, Comité femenino de Santa Marta, Comité liberal femenino de Cali, Comité Democrático Femenino de Quibdó, Comité Femenino de Popayán, Unión Femenina de Colombia (UFC), Comité liberal femenino de la Hoyada-Ibagué, Comité liberal femenino de Yopal-Casanare, Comité femenino gaitanista de Monpos-Bolívar, Comité de Colaboración Central femenino de Medellín, Comité liberal femenino de Ramiriquí-Bóyacá, Grupo femenino Gaitanista, Mujeres liberales del Atlántico, Comité femenino gaitanista de Girardot, Comité femenino de Bogotá, Comité femenino de Chinú, Comité femenino de Guacayamal y Comité femenino de Puerto Salgar.

Según Luna (2000) el movimiento gaitanista creó estos comités debido a la concepción que se tenía de las mujeres como madres, es decir, se crea un discurso en torno a la modernidad sobre las mujeres y su rol maternal, y que estas representan sin cuestionarlo. Revisando las cartas enviadas, podemos concordar con Luna en que estos comités -en casi la totalidad de cartas- se centran en proposiciones y decisiones administrativas de los propios comités, o también para ensalzar la imagen del líder; como tal, no hay un cuestionamiento del patriarcado ni de la imagen de la mujer. Sin embargo, encontramos algunas cartas que hablan sobre la importancia y autoconsciencia adquirida por parte de las mujeres sobre el derecho al voto y la participación política, como la del comité femenino de los Barrios San Rafael y Nuevo

Alfonso López, donde se transcribe la Resolución número 1 de septiembre de 1947. En ella se evidencian los aportes que las mujeres le harían a la democracia, así como al liberalismo.

El comité femenino de los Barrios San Rafael y nuevo Alfonso López

Considerando:

Primero - que es la mujer colombiana la llamada dar más realce a las instituciones democráticas vigentes en Colombia.

Segundo- es el acto de sensibilidad el que la mujer de Colombia se incorpore a la vida civil de la república y la lucha por el restablecimiento total de la tranquilidad de nacional, amenazada por las fuerzas oscuras de la reacción conservadora la que con su gesto de barbarie tiene asolados los hogares liberales que viven del trabajo independiente.

Tercero- que por las actuales circunstancias de vida mundial la mujer ha sido y es un factor determinante en los gobiernos democráticos del mundo y la constituyente de manera eficaz a mantener la paz y soberanía de los pueblos que viven.

Cuarto- que la mujer colombiana al igual que la de los otros países que se rigen por normas democráticas, está en el deber de luchar y ayudar con todo su empeño al triunfo del liberalismo en los próximos comicios de octubre venidero [...].

Sobre el derecho al voto encontramos seis cartas que hacen referencia explícita a él. Omaira y Elvira Caipa Gacharná y Elena Díaz le envían el 7 octubre del 47 la siguiente carta: "Grandioso triunfo; revive en nuestros corazones fe inquebrantable poder en vuestras manos; deseosas cooperar con nuestro voto". También el 28 de julio del 47 desde Tribuna Liberal Femenina -que se emitía desde Radio Cristal los jueves- le envía una carta señalando que estudie y avale el sufragio femenino, porque no disponer de él no solo implicaría un retraso en la democracia del país, sino también de los ideales liberales. Sixta Yepes, le realiza también la petición en abril del 47 para que las mujeres puedan apoyar el liberalismo desde las urnas. Un dato curioso es que esta misma mujer en enero de 1948 le señala en otra carta: "se afirma que el conservatismo incita al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, por lo que el liberalismo iría a las calles a vengar la sangre de su jefe".

Si bien, como decíamos antes, las cartas de los comités

liberales se muestran más comedidas pidiendo el voto y elogian y exaltan al líder, las cartas de contenido político a título personal le piden a Gaitán su apoyo. Por ejemplo, Justina Segura, en 1946 le solicita lo siguiente:

Los saluda muy amablemente y después de este corto saludo paso a decirle lo siguiente. Mi honorable compatriota ya que tengo el honor de enviar de estas cuatro letras de manifiesto yo soy una joven mujer liberal gaitanista le ruego que nos ayude a la multitud de mujeres colombianas liberales a luchar por el voto femenino.

Porque si en estas elecciones pasadas perdimos presidencia en las próximas no las perderemos si tenemos nuestro voto. Así que esperamos que pronto sea esa dicha para nosotras y lo llevaremos a la presidencia por encima de todos los hombres.

En septiembre de 1947 Nelly Posada le solicita también este derecho, puesto que este debe darse en una doctrina liberal, aunque implique arriesgar su posición electoral. Esta correspondencia, más de contenido epistolar, dice lo siguiente:

Y estamos hoy, doctor Gaitán, presentes las mujeres de Antioquia que os hablan por mi voz. Esa voz que ha arrullado las cunas al canto de “nacé libre como el viento” está convertida en coro gigantesco que reclama para nosotras las mujeres, mayores derechos mayor intervención en la decisión de los destinos de la patria.

Porque esta patria no está compuesta de hombres solamente y es por lo menos injusto que nosotras no seamos llamadas también a definir sus orientaciones que a todos nos afectan por igual.

Porque ese anhelo, existe doctor Gaitán, y ese es un anhelo de libertad y todo lo que es libertad es liberalismo, yo sostengo que la gran mayoría de nosotras, en Colombia tenemos alma liberal y nuestra intervención en igualdad de condiciones al hombre, ayudaría a consolidar el derecho de nuestro partido para gobernar los destinos de la Patria. Son derrotistas, quienes como liberales, creen que aún no es tiempo de que nosotras tengamos derecho a votar. Son derrotistas y son inconsecuentes con el credo liberal, Los principios son el todo, y para la conquista de un principio, bien puede arriesgarse una posición electoral. [...]

Por ello, doctor Gaitán, soy yo la abanderada de esas sacrificadas inmortales que corrieron por todos los campamentos y por todos los vivacs para alentar a los héroes y llevarlos hasta la victoria. Por eso mi palabra tiene ahora para ellas, el recuerdo sentido y permanente de sus hazañas legendarias. Pero tiene también, doctor Gaitán, mi palabra, el encargo especial de llevar a las mujeres de hoy el ejemplo de aquellas que, como las patricias de la antigua Roma, supieron grabar en caracteres indelebles, la gloria de sus hechos. De esa misma gloria que ahora estamos consiguiendo nosotras desde las plazas públicas de país. Para ofrecerla como homenaje consagratorio a todos los grandes caudillos del liberalismo y a todas las ilustres mujeres que con ellos nos precedieron en la batalla por la conquista de la justicia y de la democracia [...].

MUJERES LIBERALES: Porque nuestra dignidad sea respetada y nuestros derechos no sean inculcados por los reaccionarios, ¡A la CARGA!

6. CONCLUSIONES

A partir de las cartas analizadas del Archivo Familiar de Gaitán podemos destacar varias cuestiones. En primer lugar, evidenciamos en las denuncias realizadas cómo, en medio del conflicto político entre liberales y conservadores de los años cuarenta, las mujeres fueron víctimas de una violencia sistemática que afectó no solo a sus hogares, sino también a sus derechos fundamentales. A pesar de ello, estas mujeres asumieron un papel activo al denunciar los atropellos y buscar apoyo en líderes políticos como Jorge Eliécer Gaitán, reafirmando su agencia política en un contexto profundamente patriarcal. Asimismo, se evidencia la multiplicidad de actores que se articulaban en este escenario de violencia liberal y conservadora, como la iglesia, la policía y las élites políticas.

En segundo lugar, observamos la emergencia de una conciencia política femenina con la formación de comités femeninos liberales y gaitanistas, lo que resalta la importancia del papel de las mujeres en la política de la época. Aunque su discurso se mantuvo enmarcado en los roles tradicionales asociados a su género, como el maternalismo, también expresaron demandas significativas, como el sufragio femenino y su

integración plena en los procesos democráticos, lo cual refleja un incipiente cuestionamiento de su exclusión histórica.

En tercer lugar, evidenciamos la heterogeneidad social y regional, ya que las remitentes de las cartas escribían de diferentes lugares y clases sociales, lo que refleja el carácter heterogéneo del movimiento gaitanista. Esta pluralidad permitió que intereses políticos y económicos variados convergieran en torno a la lucha por derechos fundamentales, reforzando el papel de las mujeres como actrices políticas en un país marcado por profundas divisiones sociales.

En relación con la anterior idea, las cartas subrayan el reconocimiento de las mujeres y de su potencial contribución a la consolidación de la democracia. Documentos como la Resolución Número 1 del Comité Femenino de los Barrios San Rafael y Nuevo Alfonso López manifiestan una comprensión clara de la relevancia del liberalismo y la democracia en la superación de la violencia y la construcción de una sociedad más igualitaria. A su vez, en cuanto a las demandas por el sufragio femenino varias cartas muestran que las mujeres no solo eran conscientes de la importancia de su voto para fortalecer el liberalismo, sino que estaban dispuestas a luchar por este derecho. Estas demandas marcan un antecedente significativo en la historia de los derechos de las mujeres en Colombia.

Para cerrar este capítulo podemos señalar que, aunque no hubo una ruptura explícita con el patriarcado, el gaitanismo sirvió como plataforma para que las mujeres articularan sus demandas y visibilizaran su papel en los procesos de cambio político y social. Pudimos ver como las mujeres compartieron sus experiencias de represión, persecución y el desplazamiento forzado a causa del conflicto. Además, discutieron cuestiones como los derechos de las mujeres, el voto femenino y el reclamo por una mayor participación política. Las cartas muestran cómo las mujeres, aunque sometidas a estructuras de poder violentas y patriarcales, usaron la correspondencia como medio para expresar sus demandas políticas y mostrar su apoyo al movimiento de Gaitán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO, Antonio (2016). *Historia de Colombia y sus oligarquías*. Bogotá: Biblioteca Nacional.
- GAITÁN, Gloria (2020). El fenómeno Gaitán. *Revista Cambios y Permanencias*, 11(1), 39-215.
- GREEN, John. (1996). Mujeres radicales, el voto y la participación femenina en la política Gaitanista. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 23, 159-70.
- LÓPEZ, Ricardo (2011). “Nosotros también somos parte del pueblo”: gaitanismo, empleados y la formación histórica de la clase media en Bogotá, 1936-1948. *Revista de Estudios Sociales*, (41), 84-105.
- LUNA, Lola (2000). Populismo, nacionalismo y maternalismo: casos peronista y gaitanista. *Boletín Americanista*, (50), 189-200.
- LUNA, Lola. (1985). Los movimientos de mujeres: feminismo y feminidad en Colombia (1930-1943). *Boletín Americanista*, 169-190.
- LUNA, Lola. (1998). Maternalismo y discurso gaitanista, Colombia, 1944-48. *Hojas de Warmi*, 9, 23-35.
- LUNA, Lola. (2001). La feminidad y el sufragismo colombiano durante el periodo 1944-48. *Otras miradas*, 1(1), 108-125.
- MAGRINI, Ana Lucía. (2010). De la narrativa al discurso Un análisis de las narrativas, voces y sentidos del discurso gaitanista en Colombia (1928-1948). *Signo y pensamiento*, 29(57), 400-416.
- NAVAJA SOLANO, Miguel Ángel. (2021). *La lucha política en Barranquilla, durante el periodo de influencia del movimiento Gaitanista 1942-1949*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad del Atlántico, Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.uniatlantico.edu.co/handle/20.500.12834/637> [Fecha de consulta: 20/12/2024].

¿ADIÓS A LOS DOBLETES? LA ESTRATEGIA DE LA ALTERNANCIA DE GÉNERO EN LA PRENSA ALEMANA

GOODBYE TO PAIR FORMS? THE STRATEGY OF GENDER ALTERNATION IN GERMAN PRESS

Guiomar TOPF MONGE

Universidad de Sevilla

Resumen

Este estudio está dedicado a un fenómeno que hasta ahora ha pasado desapercibido y que propongo denominar “alternancia de género”. Se trata de una estrategia de lenguaje de género que se observa actualmente en la prensa alemana y que consiste en alternar el masculino genérico con el femenino genérico. A partir de un corpus de ejemplos extraídos del semanario *Die Zeit* se analiza su funcionamiento pragmalingüístico y se valora en comparación con el uso de dobletes.

Palabras clave: lenguaje de género, alemán, doblete, *Die Zeit*, femenino genérico.

Abstract

This study is devoted to a hitherto unnoticed phenomenon, which I propose to call “gender alternation”. It refers to a strategy for gender-fair language that can be currently observed in German print media and that involves alternating the generic masculine with the generic feminine. Based on a corpus of examples taken from the weekly newspaper *Die Zeit*, its pragmalinguistic functioning is analyzed and evaluated in contrast to the use of paired forms.

Keywords: gender-fair language, German, paired forms, *Die Zeit*, generic feminine.

1. EL LENGUAJE DE GÉNERO EN LA PRENSA ALEMANA

El lenguaje de género, entendido como lenguaje no sexista, busca promover la igualdad de género a través del empleo de formas lingüísticas que visibilizan a las mujeres y a personas LGTBIQ+. Consiste en utilizar estrategias verbales para evitar el masculino genérico, ya sea a través de formas neutras, como los sustantivos colectivos no generizados, ya sea usando formas inclusivas, como lo pueden ser los términos con desinencias especiales o los desdoblamientos en formas femeninas y masculinas, llamados dobletes. Centrándonos en lo que es la visibilidad de las mujeres, existen numerosos estudios que demuestran que el lenguaje de género aumenta la representación mental de mujeres en las personas receptoras (véase para el alemán Braun, Sczesny y Stahlberg, 2005 y para el español Nissen, 2013). Este efecto también se ha estudiado empíricamente en las noticias en lengua alemana (Blake, Klimmt y Pompethki, 2008; Blake y Klimmt, 2010). Otro efecto no menos notable es el que tiene sobre la lengua, impulsando cambios que pueden llegar a normalizarse y asentarse entre las y los hablantes (véase el estudio de caso sobre las universidades berlinesas de Acke, 2019).

Conforme el lenguaje de género se va normalizando en una sociedad, podemos observar cómo aumenta su presencia en los textos periodísticos. De hecho, son un buen termómetro para medir la aceptación del lenguaje inclusivo en un momento dado, pues, a diferencia de los textos institucionales, que albergan una clara voluntad política con respecto a la inclusión de la mujer, el periodismo se debe a su público lector. Su objetivo es alcanzar al mayor número de personas posible y transmitir la información de manera eficaz. Por supuesto que también existe un componente ideológico que se manifiesta en la orientación política de algunos periódicos, así como el compromiso ético de fomentar la igualdad de género a través del periodismo (Sökefeld, 2021). De ahí las diferencias entre una publicación periódica y otra. Pero, según Bell (1995), los medios de comunicación siempre se han decantado por una expresión que goza de aceptación generalizada y, por lo tanto, suelen reflejar el consenso de la comunidad lingüística.

Existen algunos estudios actuales sobre la presencia del lenguaje de género en la prensa del ámbito germánico. Walden-

dorf (2024) analiza un corpus que abarca los cinco periódicos más importantes de Alemania: *Der Spiegel*, *Die Welt*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, taz. En el periodo analizado, de 2000 a 2021, hay un aumento paulatino con dos momentos destacados, en los que la subida se acentúa: a partir de 2015 y, de nuevo, a partir de 2019. Entre 2019 y 2021, el porcentaje casi se duplica, pasando de 8.7% a 19.5% (Waldendorf, 2024: 363). La autora distingue los siguientes tipos de lenguaje de género:

- Feminización binaria: que en alemán se escribe con I mayúscula interna (*ForscherInnen*), con barra (*Forscher/innen*), con barra y guion (*Forscher/-innen*), con guion (*Forscher-innen*) o con paréntesis, *Forscher(innen)*
- Dobletes: que pueden optar por el orden femenino-masculino o masculino-femenino
- Inclusión no binaria: ya sea con formas neutras o con los signos ortotipográficos barra baja (*Forscher_innen*), asterisco (*Forscher*innen*) o colon (*Forscher:innen*)
- Femenino genérico

La metodología consiste en realizar un recuento del masculino genérico en relación con los distintos tipos de lenguaje de género. Requiere señalar como dudosos aquellos casos en los que, por ejemplo, no está claro si la expresión se refiere a una persona o una institución.

En lo que respecta a las variantes de lenguaje de género, Waldendorf (2024) concluye que en los últimos años ha aumentado el uso de signos ortotipográficos no binarios, aunque los dobles siguen siendo el tipo más utilizado. Como era de esperar, los medios conservadores, como *Die Welt*, emplean menos lenguaje de género que los de izquierdas, como taz. Tampoco sorprende que las periodistas lo utilicen más que sus colegas varones. Los datos muestran que el lenguaje de género aún no es el estándar dominante y que su implementación no ocurre de manera uniforme, pero también sugieren que “changing behaviour can succeed, even in adverse conditions. Despite the cognitive challenge involved, different variants competing and an unfavourable environment change is visible” (Waldendorf, 2024: 172).

Con otros datos, Link (2024) llega a conclusiones similares.

Analiza la evolución que durante las últimas dos décadas han experimentado los principales periódicos de Alemania, Austria y Suiza. Corrobora que el uso de dobles es la estrategia más frecuente, aunque sorprendentemente no siempre es mayor en las publicaciones de izquierdas. Los periódicos de tendencia conservadora también utilizan el lenguaje de género, aunque mayormente lo reproducen en citas directas e indirectas. Lo más interesante de la investigación es que, a partir de 2017, la autora observa una clara tendencia ascendente de lo que ella llama GFL (*gender-fair language*) y que seis años después esta tendencia se está frenando.

However, the data show that from 2021 onwards the development in the three countries differs. While there is still a steep upward trend in Austria in 2023, the frequency of GFL in Switzerland increased only slightly between 2021 and 2023, whereas in the two German newspapers the use of GFL even decreased after 2021. Thus, while the frequency of GFL in the analysed newspapers in Austria, Germany and Switzerland was increasing up till 2021, the trend after that points to different future developments in the three respective countries (Link, 2024: 13).

Otro estudio reciente (Müller-Spitzer *et al.*, 2024) desmonta el argumento de que el lenguaje de género complica la redacción de los textos y, por lo tanto, no es apto para el género periodístico. Tras analizar un amplio corpus de textos periodísticos en lengua alemana, concluye que cambiar el masculino genérico por formas más inclusivas afectaría a menos del uno por ciento de las palabras.

Por último, cabe mencionar una investigación que mide el tiempo de lectura en textos periodísticos alemanes (Blake y Klimmt, 2010). Los autores demuestran que el lenguaje de género no tiene efectos adversos sobre la velocidad de lectura y la comprensibilidad del texto. Concretamente, miden la misma velocidad en textos con masculino genérico frente a aquellos con dobles y formas neutras; solo el uso de la I mayúscula interna (*ForscherInnen*) ralentiza la lectura de 57.8 a 62.4 milisegundos por carácter (Blake y Klimmt, 2010: 298).

2. LA “ALTERNANCIA DE GÉNERO” EN *DIE ZEIT*

Un dato que aporta Waldendorf (2024: 368) es que el periódico alemán *Die Zeit* tiene el porcentaje más alto de expresiones en femenino genérico (1.97% frente a 0.71% de *taz*, 0.61% de *Süddeutsche Zeitung*, 0.51% de *Der Spiegel* y 0% de *Die Welt*) y también de formas femeninas que resultan ambiguas porque no queda claro si se refieren a una mujer concreta o tienen un significado genérico (0.35% frente a 0.15% de *Süddeutsche Zeitung* y ninguna incidencia en los demás periódicos).

Con el objetivo de ahondar en la llamativa presencia de la morfología femenina en este medio, hice una búsqueda prospectiva y recopilé un corpus *ad hoc* de los femeninos genéricos: incluí las formas femeninas que, en primer lugar, hacen referencia a personas, en segundo lugar, no forman parte de un doblete convencional, y, en tercer lugar, tienen un significado genérico, es decir, que no se refieren a mujeres concretas (cuando no se podía verificar este último punto, lo marcaba como un caso ambiguo). Confeccioné el corpus a partir de los artículos publicados entre enero de 2023 y noviembre de 2024 en las secciones centrales, es decir, exceptuando las cartas al director, la sección infantojuvenil y las secciones regionales.

Cabe mencionar que *Die Zeit* es un semanario de orientación liberal o de centroizquierda que fue fundado en 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, en Hamburgo. No han hecho pública ninguna guía de estilo sobre su política lingüística, únicamente existe una columna titulada “Warum wir nicht gendern” [Por qué no usamos lenguaje de género] que fue publicada en 2018 en la versión online de *Die Zeit*, que se presenta en forma de blog. En este texto, la periodista explica que la redacción ha decidido no utilizar dobletes ni signos ortotipográficos. Quieren visibilizar a la mujer con otra estrategia, que consideran más eficaz, y que compara con una “Guerilla-Taktik” [táctica guerrillera].

Por eso, en el futuro, queremos estar pendientes de que al mencionar por primera vez un hecho hablemos de hombres y mujeres, profesoras y profesores, cuidadoras y cuidadores, políticas y políticos: Utilizamos dobletes. Una vez que se explicita al principio, de ahí en adelante podemos emplear en

alternancia el plural tanto en femenino como en masculino, para dar a entender que seguimos refiriéndonos a hombres y mujeres. Esto resultará extraño para algunas personas, otras ni siquiera lo notarán. (Hemos empleado esta táctica guerrillera más arriba en el texto. ¿Le ha molestado a usted?) (Dülffer, 7 de febrero de 2018)¹.

Aparte de estudiar la presencia del femenino genérico, el estudio tiene como objetivo analizar su funcionamiento en relación con esta táctica y valorar si realmente es tan subversiva como dan a entender desde la redacción del periódico.

Los datos obtenidos muestran que se trata de un fenómeno cuantitativamente limitado, como ya sugerían los datos de Waldendorf (2024). En el periodo analizado suele aparecer de media dos veces en cada número, siendo la horquilla de incidencias entre cero y diez, pues no solo hay artículos sino incluso números completos sin ningún femenino genérico.

Desde el punto de vista cualitativo, los resultados son de sumo interés por varias razones. Por un lado, se observa que, desde un punto de vista discursivo, el femenino genérico alterna con dobles y los masculinos genéricos en un mismo texto. Por otro lado, se constata que, en término pragmalingüísticos, su marco de referencia depende de masculino genéricos presentes en su entorno sintáctico más inmediato.

Para describir su comportamiento discursivo, he utilizado artículos en los que el femenino genérico se emplea de manera sistemática, como ocurre, por ejemplo, en el reportaje “Was hilft wirklich gegen Depressionen” [¿Qué ayuda realmente contra las depresiones?] destacado en la portada del número 06/2023.

¹ Original en alemán: “Wir wollen deshalb in Zukunft konsequent darauf achten, bei der ersten Erwähnung eines Sachverhalts von Männern und Frauen, Lehrerinnen und Lehrern, Tagesmüttern und Tagesvätern, Politikerinnen und Politikern zu sprechen: Wir verwenden Doppelformen. Geschieht das am Anfang einmal explizit, können wir im Weiteren abwechselnd sowohl den weiblichen als auch den männlichen Plural nehmen, um anzuzeigen, dass weiterhin alle gemeint sind. Das mag auf einige irritierend wirken, anderen wird es gar nicht auffallen. (Wir haben diese Guerilla-Taktik auch weiter oben in diesem Text eingesetzt. Hat es Sie gestört?” (Dülffer, 7 de febrero de 2018). La traducción de esta cita, así como los ejemplos citados más adelante, son de la autora del presente artículo.



Figura 1. Portada del semanario Die Zeit n° 06/2023, del 01/02/2023.

Fuente: <https://www.zeit.de/2023/06/index>

Se trata de un reportaje en el que las periodistas Stefanie Kara y Corinna Schöps presentan y valoran nuevos tratamientos contra la depresión diseñados con Inteligencia Artificial. A lo largo del texto utilizan los siguientes femeninos genéricos:

- (1) **Forscherinnen** und Therapeuten erklären, welche Behandlungen heute am besten wirken. (Die Zeit, 02/02/2023)
‘Investigadoras y terapeutasMasc explican qué tratamientos son actualmente los más eficaces.’
- (2) Um Depressionen besser zu behandeln, revolutionieren Ärzte und **Forscherinnen** die Therapie. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘Para mejorar los tratamientos contras las depresiones, médicos e **investigadoras** revolucionan la terapia.’

- (3) Viele, die mit Depressionen zu tun haben, ob als **Patientin**, Therapeut oder **Forscherin**, kennen deshalb das Gefühl der Ernüchterung. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘Muchos de los que tienen que ver con depresiones, ya sea como **paciente**_{Fem}, **terapeuta**_{Masc} o **investigadora**, conocen, pues, la sensación de desencanto.’

- (4) Die Frage, woran das liegt und wie es sich ändern lässt, treibt **Psychotherapeutinnen** und Psychiater um. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘La cuestión de por qué esto ocurre y cómo se podría cambiar preocupa a **psicoterapeutas**_{Fem} y psiquiatras.’

- (5) Also aus Schwierigkeiten zwischen Menschen. Vater, Mutter, Kind. Oder: **Chefin**, Kollege, Mitarbeiter. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘O sea, de dificultados entre personas. Padre, madre, hijo. O: **Jefa**, colega_{Masc}, empleado.’

- (6) Und manchmal müssen sich die **Therapeutinnen** auch selbst mehr vorwagen als bei althergebrachten Verfahren. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘Y a veces las **terapeutas**_{Fem} también tienen que implicarse más que con los métodos de toda la vida.’

- (7) Leidet eine **Patientin** etwa unter einer Trennung und zweifelt daran, dass die **Therapeutin** da mitfühlen kann, erwähnt Brakemeier schon mal, dass sie geschieden ist. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘Pongamos que una **paciente**_{Fem} sufre por una separación y duda de que la **terapeuta**_{Fem} sea capaz de empatizar con ella, Brakemeier posiblemente mencione que está divorciada.’

Se trata de formas femeninas de significado claramente genérico, a excepción de “*Therapeutin*” en el ejemplo n.º 7, don-

de encontramos un caso ambiguo porque estrecha el marco de referencia desde las terapeutas, en general, hacia la terapeuta entrevistada, que se llama Brakemeier. Por lo tanto, no queda claro si el término “*Therapeutin*” se refiere a la experiencia particular de Brakemeier o a una práctica habitual entre el colectivo de terapeutas.

En cuanto al funcionamiento de los femeninos genéricos recogidos en los ejemplos 1-7, llama la atención que no solo nos encontramos con plurales, sino también con los singulares “*Patientin*” (ejemplos n.º 3 y 7), “*Forscherin*” (ejemplo n.º 3) y “*Chefin*” (ejemplo n.º 5). Cubren el mismo ámbito referencial que las formas en plural, pues se refieren a un grupo del que pueden formar parte todas las personas que tengan ese rol profesional (investigadora, jefa) o social (paciente).

La cuestión es cómo se construye una referencia genérica, ya sea en singular o en plural, que rebase el colectivo de las mujeres y llegue a incluir también a los varones que ostentan ese rol profesional o social. Según Dülffer (2028), debería mencionarse una vez, al principio, el doblete o desdoblamiento de género para que en las menciones sucesivas tanto el femenino como el masculino se interpretasen como genéricos mixtos. Y efectivamente, en el artículo encontramos el siguiente doblete (no incluido en el corpus porque claramente no se trata de un femenino genérico):

(8) Und außerdem eine kleine Sensation. Die **Patientinnen** und Patienten im Wartezimmer sind ein Teil davon. (Die Zeit, 02/02/2023)

‘Y, además, una pequeña revolución. Las pacientes y los pacientes en la sala de espera forman parte de ella.’

A partir del doblete “*Patientinnen und Patienten*” (ejemplo n.º 8), el público lector interpretaría como genérico el significado de “*Patientin*” en los ejemplos n.º 3 y 7, y sabría que la forma femenina hace referencia, por extensión, a un grupo mixto. Sin embargo, en el reportaje no hay ningún doblete con los términos “*Forscherin*” o “*Forscherinnen*” (ejemplos n.º 1-3), “*Psychotherapeutinnen*” o “*Therapeutinnen*” (ejemplos n.º 4 y 6), ni “*Chefin*” (ejemplo n.º 5). De hecho, el ejemplo n.º 1 recoge

el subtítulo o entradilla del reportaje, justo debajo del titular, con lo cual sería imposible que hubiera ningún doblete previo. No obstante, la redacción de *Die Zeit* parece confiar en que las lectoras y los lectores interpreten “*Forscherinnen*” como “investigadoras e investigadores”. En lo sucesivo, esta interpretación se ve reforzada con la utilización del masculino “*Forscher*” ‘investigador’, de interpretación genérica, que alterna con los femeninos genéricos mencionados. De la misma manera, encontramos los masculinos genéricos “*Psychotherapeut*” (psicoterapeuta) y “*Therapeut*” (terapeuta) a lo largo del texto.

El sustantivo “*Chefin*” (jefa) (ejemplo n.º 5) es una excepción muy sorprendente, que no parece encajar en la “táctica guerrillera” (Dülffer, 2018), porque el término no se repite en ninguna otra parte del texto, ni en dobles, ni en plurales, ni antepuestos, ni postpuestos. La clave para su interpretación parece estar más bien en su entorno lingüístico más inmediato, puesto que va seguido de dos masculinos genéricos en singular (“*Kollege, Mitarbeiter*”) y precedido de otra enumeración (“*Vater, Mutter, Kind*”). Ambas enumeraciones hacen referencia a relaciones humanas (“*Menschen*”), una de tipo familiar y otra de tipo laboral, lo cual indica que todos los elementos enumerados deben interpretarse como genéricos.

Esta observación me lleva a plantear la hipótesis de que se está utilizando una “alternancia de género” que no solo funciona a nivel discursivo, a lo largo del texto, sino que es especialmente eficaz a nivel sintagmático, en las enumeraciones. La enumeración de distintos lexemas femeninos y masculinos sería, pues, una especie de “doblete cruzado” que desencadenaría una interpretación genérica de cada uno de los términos y, por ende, también de los femeninos. Revisando los ejemplos anteriores, he constatado que en casi todos los fragmentos (a excepción de los ejemplos 6 y 7) la alternancia de género, efectivamente, se da en el marco de enumeraciones: “*Forscherinnen und Therapeuten*” (ejemplo n.º 1), “*Ärzte und Forscherinnen*” (ejemplo n.º 2), “*Patientin, Therapeut oder Forscherin*” (ejemplo n.º 3), “*Psychotherapeutinnen und Psychiater*” (ejemplo n.º 4). En el corpus se encuentran numerosos fragmentos que corroboran esta hipótesis, como muestran los siguientes ejemplos:

- (9) Mit Blick auf den Anschlag von Solingen werden zwei Ideen genannt: Zum einen, dass es im Land mehr niedrigschwellige Angebote der Sicherheitsbehörden geben sollte, an die besorgte Dritte (Angehörige, **Kolleginnen**, Nachbarn, **Lehrerinnen**) sich wenden können, wenn sie eine einsetzende Radikalisierung befürchten. (Die Zeit, 30/08/2024)

‘Con respecto al atentado de Solingen se mencionan dos ideas: por un lado, que en este país las fuerzas de seguridad deberían ofrecer más facilidades para que terceros preocupados (allegados^{Masc}, **colegas**^{Fem}, vecinos^{Masc}, **profesoras**^{Fem}) pudieran dirigirse a alguien cuando temen que se está produciendo una radicalización.’

- (10) Als Erwachsener wurde ich gern anstandslos geduzt. Von **Verkäuferinnen**, **Ärztinnen**, Verwaltungsbeamten, Apothekern, Kellnern, die in mir den Typen mit den “Armutsmerkmalen” sahen: schwarze Haare, dunkelbraune Augen, nicht ganz so blasse Haut. (Die Zeit, 10/09/2024)

‘Como adulto me tuteaban sin miramientos. **Vendedoras**, **médicas**, funcionarios administrativos, farmacéuticos, camareros, que veían en mí el tipo de los “distintivos de la pobreza”: cabello negro, ojos castaños, piel no del todo pálida.’

- (11) Doch für die Leichen, die dieser Jubel hinterlässt, finden sogar Menschenrechtler und **Reporterinnen** nur Worte wie aus einem Anatomieatlas. (Die Zeit, 02/10/2024)

‘Pero para los cadáveres que este júbilo deja tras de sí incluso los activistas de derechos humanos y las **reporteras** solo encuentran palabras que parecen de un manual de anatomía.’

Si la enumeración es de varios elementos, la secuencia entre femenino y masculino puede ser alterna (ejemplo n.º 9) o sucesiva (ejemplo n.º 10). Incluso se pueden interpretar en términos de “alternancia de género” aquellos fragmentos en los que no estamos ante una enumeración propiamente dicha, sino que el

término femenino y su correspondiente masculino aparecen en dos oraciones distintas, como una especie de doblete a distancia (ejemplo n.º 12).

(12) Um die Räume des Europäischen Parlaments betreten zu können, ob in Brüssel oder in Straßburg, brauchen die **Mitarbeiterinnen** einen Hausausweis, ein sogenanntes Badge. Mit ihm wird auch die Zeit erfasst, die die Mitarbeiter im Parlament verbringen.

‘Para poder acceder a las salas del Parlamento Europeo, ya sea en Bruselas o en Estrasburgo, las **empleadas**^{Fem} necesitan un carné parlamentario, llamado Badge. Con él también se registra el tiempo que los empleados^{Masc} pasan en el Parlamento.’

Lo que distingue la estrategia de la “alternancia de género” de los dobletes convencionales es su economía lingüística, pues se prescinde de las repeticiones que indefectiblemente alargarían el texto (en el ejemplo n.º 12 tendría que aparecer dos veces el doblete “*Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter*”). La ventaja pragmalingüística reside en que, como hemos visto, la interpretación genérica de grupos mixtos funciona: en el ejemplo 11, no es posible interpretar que se trata de un grupo de activistas varones y otro de reporteras; y en el ejemplo n.º 12, nadie entendería que el carné parlamentario sirve para que, por un lado, las mujeres empleadas accedan al edificio y, por otro, los empleados varones registren su tiempo de trabajo).

Una desventaja de la “alternancia de género” reside en que su potencial estratégico se puede ver truncado, si no se presta atención a la carga semántica de los sustantivos utilizados. Optar por la forma femenina a la hora de nombrar roles que tradicionalmente se han asociado a las mujeres, puede llegar a reforzar estereotipos de género indeseados (Bühlmann, 2002).

(13) Ihr Vorschlag hat auch deshalb für Empörung gesorgt, weil viele Menschen nicht einfach mal eben aufs Land ziehen und im Homeoffice arbeiten können: Busfahrer, **Krankenschwestern**, **Erzieherinnen**. (Die Zeit 12/09/2024)

‘Su propuesta causó indignación, entre otras cosas, porque muchas personas no pueden irse a vivir al campo sin más y teletrabajar: conductores de autobuses, **enfermeras, cuidadoras.**’

(14) Manchmal bitten die Angehörigen eines Prominenten ja aus Sorge vor händereibenden **Klatschreporterinnen** darum, nicht vor Millionen von Followern ausgestellt zu werden. (Die Zeit, 15/08/2024)

‘A veces los familiares de un famoso piden – por temor a las **reporteras de cotilleo**- que no se les exponga ante millones de seguidores.’

Al mismo tiempo, la “alternancia de género” puede ser útil a la hora de visibilizar y de normalizar a la mujer en roles de prestigio, como ocurre en la mayor parte de los ejemplos citados.

3. CONCLUSIONES

El uso del lenguaje de género en la prensa alemana ha aumentado exponencialmente desde 2015, aunque parece que desde 2021 hay una tendencia a la baja (Link, 2024) y, en cualquier caso, el porcentaje no llega al 20% de los casos en los que se podía haber usado (Waldendorf, 2024). Los dobles suelen ser la variante preferente, pues tienen la ventaja de que, según la autoridad competente (RdR, 2023: 4), se trata de un recurso lingüísticamente correcto que, además, es de legibilidad rápida (Blake y Klimmt, 2010).

El estudio que he realizado con un corpus extraído del semanario *Die Zeit* muestra que, en algunos artículos, se emplea una “*Guerilla-Taktik*” (Dülffer 2018) para visibilizar a las mujeres que va más allá del doblete convencional. Un análisis del funcionamiento pragmlingüístico de esta peculiar forma de emplear el femenino genérico me lleva a acuñar el término “alternancia de género”. Se trata de un procedimiento novedoso, derivado del doblete, en el que se alternan distintos lexemas en femenino y masculino, ambos con significado genérico. Donde mejor se observa su funcionamiento es en las enumeraciones de roles profesionales o sociales, aunque también puede aparecer, en

un orden u otro, a lo largo de un texto.

La “alternancia de género” tiene ventajas desde el punto de vista periodístico, pues aumenta la economía del lenguaje y los cambios que habría que introducir, en comparación con un texto sin lenguaje de género, serían todavía menores que los que contabilizaron Müller-Spitzer *et al.* (2024) para los dobles. Únicamente podría resultar contraproducente si la “alternancia de género” se usara de manera que los femeninos genéricos recayeran sobre los roles reservados tradicionalmente a las mujeres, pues reforzarían los estereotipos de género. Por el contrario, se puede lograr una visibilidad positiva invirtiendo esta lógica y reservando los masculinos genéricos para los estereotipos femeninos y viceversa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKE, Hanna (2019). Sprachwandel durch feministische Sprachkritik. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 49(2), 303-320. <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00135-1>
- BELL, Allan (1995). Language and the Media. *Annual Review of Applied Linguistics*, 15, 23–41. <https://doi.org/10.1017/S0267190500002592>
- BENGOECHEA, Mercedes (2015). *Lengua y género*. Síntesis.
- BLAKE, Christopher; KLIMMT, Christoph y POMPETZKI, Verena (2008). Geschlechterrepräsentation in Nachrichtentexten. Der Einfluss von geschlechterbezogenen Sprachformen und Fallbeispielen auf den gedanklichen Einbezug von Frauen und die Bewertung der Beitragsqualität. *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 56(1), 3-20. <https://doi.org/10.5771/1615-634x-2008-1-3>
- BLAKE, Christopher y Christoph KLIMMT (2010). “Geschlechtergerechte Formulierungen in Nachrichtentexten”. *Publizistik*, 55(3), 289-304. <https://doi.org/10.1007/s11616-010-0093-2>
- BRAUN, Friederike; SZESNY, Sabine y STAHLBERG, Dagmar (2005). Cognitive effects of masculine generics in German: An overview of empirical findings. *Communications*, (30), 1-21. <https://doi.org/10.1515/comm.2005.30.1.1>
- BÜHLMANN, Regula (2002). Ehefrau Vreni haucht ihm ins Ohr... Untersuchung zur geschlechtergerechten Sprache und zur Darstellung von Frauen in Deutschschweizer Tageszeitungen. *Linguistik Online*, 11(2). <https://doi.org/10.13092/lo.11.918>

- DULFFER, Meike (7 de febrero de 2018). Warum wir nicht Gendern. *Zeit Online: Glashaus*. Recuperado de: <https://blog.zeit.de/glashaus/2018/02/07/gendern-schreibweise-geschlecht-maenner-frauen-ansprache/> [Fecha de consultación 14/12/2024]
- LINK, Sabrina (2024). The use of gender-fair language in Austria, Germany and Switzerland: A contrastive, corpus-based study. *Lingua*, 308, 1-16. <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2024.103787>
- MÜLLER-SPITZER, Carolin; OCHS, Samira; KOPLINIG, Alexander; RÜDIGER, Jan-Oliver y WOLFER, Sascha (2024). Less than one percent of words would be affected by gender-inclusive language in German press texts. *Humanities and Social sciences Communications*, 11, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2402.03870>
- NISSEN, Uwe K. (2013). Is Spanish Becoming more Gender Fair? A Historical Perspective on the Interpretation of Gender-specific and Gender-neutral Expressions. *Linguistik Online*, 58(1), pp. 99-107. <https://doi.org/10.13092/lo.58.241>.
- RDR = RAT FÜR DEUTSCHE RECHTSCHREIBUNG (2023). Geschlechtergerechte Schreibung: Erläuterung, Begründung und Kriterien vom 15.12.2023, 1-12. Recuperado de: https://www.rechtschreibrat.com/DOX/rfdr_PM_2023-12-20_Geschlechtergerechte_Schreibung_Erlaeuterungs-Begrueindungspapier.pdf [Fecha de consultación 14/12/2024]
- SÖKEFELD, Carla (2021). Gender(un)gerechte Personenbezeichnungen: Derzeitiger Sprachgebrauch, Einflussfaktoren auf die Sprachwahl und diachrone Entwicklungen. *Sprachwissenschaft*, 46(1), 111-141.
- WALDENDORF, Anica (2024). Words of change: The increase of gender-inclusive language in German media. *European Sociological Review*, (40), 357-374. <https://doi.org/10.1093/esr/jcad044>

**IMÁGENES QUE
CUENTAN: EL
LENGUAJE VISUAL
EN EL ACTIVISMO
DE GÉNERO**

BIZZARRIE MEDIEVALI E IL LINGUAGGIO DEI CORPI FEMMINILI. IL PRIMATO VISIVO

MEDIEVAL STRANGENESS AND THE FEMALE BODIES LANGUAGE. VISUAL SUPREMACY

Angela GIALLONGO
Ex Università di Urbino

Riassunto

L'inadeguatezza sociale del frustrante dualismo mente-corpo ha portato al centro dell'attenzione contemporanea la comunicazione non verbale e la sua caleidoscopica storia. Il contributo esplora pertanto alcuni messaggi, segnali emotivi e gesti delle mani, nell'arte medievale e rinascimentale per comprendere meglio le dinamiche di genere presenti negli scenari occidentali. Diverse opere, da Pantaleone a Masaccio, documentano posture, espressioni facciali e contatti visivi che hanno via via regolamentato e comunicato l'appartenenza al maschile e al femminile. Tutto ciò induce a chiedersi come il corpo umano sia stato iconograficamente reinventato nelle tradizioni europee, soprattutto italiane, attraverso la storia genesiaca di Adamo ed Eva.

Parole chiave: linguaggio del corpo, arte medievale e rinascimentale, sguardo maschile, stigma psicofisici di genere.

Abstract

After the social inadequacies of a mind-body frustrating dualism, the nonverbal communication and its kaleidoscopic history has become the focus of contemporary attention. This article therefore explores some messages, feelings and hand gestures shaped by Middle Ages and Renaissance art to better understand the gender dynamics present in Western scenarios. Various works, from Pantaleone to Masaccio, document the body, its gestures, its postures, its facial expressions and eye contacts that have gradually regulated and communicated their belonging to the masculine and feminine. This leads to the question of how the human body has

been iconographically reimagined in the European cultural traditions, especially Italian, through the Genesis story of Adam and Eve.

Keywords: body language, medieval and Renaissance art, decoding male gaze, psychophysical gender stigma.

1. INTRODUZIONE

Come le immagini artistiche hanno plasmato, attraverso i secoli, le figure umane maschili e femminili? E con quali atteggiamenti? Di fronte a quesiti così impegnativi circoscrivo l'attenzione, fra gli archetipi della cultura occidentale più popolari e longevi, alla Prima Coppia e alla figura di Maria. Le loro rappresentazioni corporee ci aiutano ad individuare meglio le dinamiche di genere messe in gioco.

Secondo l'interpretazione della Genesi, caldeggiata dai primi Padri della Chiesa, era stato proprio lo sguardo della Tentatrice a svelare una natura riottosa alla perfezione spirituale. "E la donna vide che il frutto dell'albero era buono da mangiare, che era bello da vedere, e che l'albero era desiderabile per acquistare conoscenza." (Genesi: II, cap.3: 1-8). La corruzione insita in questo sguardo, già associato dai teologi alla sessualità e alla lussuria, è inseparabile dagli interessi mostrati dalla successiva letteratura didattica secolare sul controllo del comportamento visivo delle loro contemporanee (Giallongo, 1995: 210-220).

Nei programmi figurativi degli edifici religiosi, Eva viene spesso rappresentata come la principale responsabile della Caduta (Paniccia, 2022: 260). Mentre all'opposto, la sua controparte Maria, la Salvatrice, era sfuggita, grazie all'incontaminata purezza, alle insidie della carne. Con l'arte medioevale si sono così via via costruite due inossidabili icone contrapposte e paradigmatiche di femminilità corporea: la nudità di Eva, che esclude l'esibizione degli attributi sessuali, in quanto emblemi del peccato, e il volto di Maria. Non c'è quindi da stupirsi se nell'iconografia bizantina gli occhi enormi della Vergine, ingranditi dalle zone d'ombra in cui sono immersi, indicassero la parte più sacra e più nobile del corpo (Cutler-Nesbitt, 1989: 153).

2.LA NASCITA DI EVA

Le immagini sulla progenitrice avvantaggiano sia la storia delle mentalità sia la storia del corpo. E' quindi legittimo chiedersi che tipo di aspetto e quale gestualità hanno attribuito nella *Creazione di Eva* le opere artistiche, comunque propense ad infinite variazioni iconografiche (Cfr. Basche:2008) e a privilegiare la scena del peccato e della cacciata dal Giardino dell'Eden.

Fra infiniti esempi, alcuni rendono bene l'idea delle interpretazioni visive, accerchiate dalla fumosa cortina delle discordanti esegesi bibliche. Seguendo la seconda versione della Genesi, quella accolta dai Padri della Chiesa e dall'arte, l'origine di Eva dipendeva, per volontà divina, prima dalla formazione di Adamo – il punto più alto della creazione – e poi da un suo osso. Ed è singolare che nella lingua sumera il termine *ti* indicasse sia la “donna” sia la “costola”.

Questo mito inoltre sembra presupporre un uditorio maschile motivato ad individuare nuove morfologie corporee. Particolarmente teatrale un affresco italiano del primo Quattrocento. Dio, dopo aver anestetizzato un biondo, snello Adamo, tiene in mano una piccola costola arcuata, rifinita nella parte superiore con il profilo di una testolina femminile dalla stessa capigliatura dorata del dormiente. (*Creazione di Eva*, affresco, Cappella di San Biagio a Piedimonte Matese).

Al di là delle incongruenze proporzionali tra i due corpi dei progenitori, c'è un intenso scambio di sguardi tra questa sorta di ‘neonata’ e l'Onnipotente. L'impostazione scenica colpisce il pubblico rapito dalla descrizione di un atto miracoloso: la venuta al mondo, per volontà divina, della donna attraverso un uomo (una *mirabilia* già anticipata da Zeus quando aveva partorito Atena dalla testa).

Secoli prima nella cattedrale di Monreale (*post* 1186) i fedeli avevano ammirato in un mosaico un'altra, ancora più popolare e soprattutto fortunata, convenzione iconografica. Qui Adamo, mai completamente nudo, giace addormentato per terra mentre Eva, già adulta, emerge direttamente dal suo fianco. Lei tende le braccia e guarda il Creatore benedicente che si rivolge invece verso il pubblico colto, invitato a leggere l'iscrizione latina: “*Immisit Dominus soporem in Adam et tulit Evam de costis eius*”.

(La parola ebraica *atzelà* significa sia “costola” sia “fianco”; l’uso del primo termine giustifica la dipendenza della donna dall’uomo).

Le narrazioni visive della Genesi sulle facciate di numerosi importanti edifici religiosi dal XII al XV secolo erano comunque una immensa *Biblia pauperum* offerta allo sguardo degli illetterati come strumento di indottrinamento. Per questa via, simulacri, sculture e mosaici delle cattedrali romaniche, bizantine e gotiche diffondono messaggi abbastanza semplici per essere compresi e abbastanza drammatici per essere emotivamente ricordati (Baxandall, 2004: 40-43), inclusi quelli sulla gerarchia sessuale.

Molto esplicito il comportamento di un Adamo, che furioso per l’espulsione dal paradiso afferra Eva, per i capelli, prendendola a calci nel fondoschiena. (*La Cacciata*, Capitello della basilica romanica Nôtre-Dame du Port, Clermont-Ferrand, prima metà del XII secolo). L’ira dell’uomo si contraddistingue dalla condivisione della vergogna o del rammarico mostrati dai Progenitori in altre rappresentazioni. Inoltre, qui Eva, mentre nel riquadro precedente è di una carnosità lussureggiante, simile alle procaci, sinuose feconde divinità femminili orientali, ora, inginocchiata a terra con la stessa disperazione dei vinti, ha perso ogni attrattiva. Anche la sua informe bruttezza la indica come la principale responsabile della Caduta (Richer, 1929: 112).

Altre raffigurazioni esaltano poi l’innocenza di Adamo, ritraendolo di spalle, mentre la donna fissa e parla amabilmente con il serpente, la cui coda viene talvolta ritratta fra le cosce della progenitrice. Non per niente nella loro conversazione i due complici avevano potenziato gli appetiti carnali attraverso gli scambi visivi. Dopo la Caduta, Adamo ed Eva, consapevoli della loro nudità, esprimono la vergogna abbassando entrambi gli occhi e ricorrendo alla strategica foglia o, in base alla formula greca, alle mani.

Eva però deve nascondere anche il seno. Nelle rielaborazioni della figura di Eva, sperimentate dagli artisti, è possibile individuare tra diverse traiettorie almeno quelle, dove è ancora più visibile, per dirla con Le Goff (2005), la sconfitta del corpo pagata a caro prezzo dalle sue discendenti.

Uno studio tematico del secolo scorso sull'anatomia artistica, dall'epoca premoderna al Rinascimento, documenta i criteri adottati per la rappresentazione anatomica dei Progenitori.

Secondo Richer (1929), l'arte bizantina, dominante dal periodo Tardo Antico, è emblematica della mutata concezione del corpo nella mentalità collettiva. Le figure sono quasi asessuate, appiattite, senza peso. Mancano di caratterizzazione individuale, sono spesso sottoposte a deformazioni convenzionali. Basti pensare al colore dei capelli di Eva ora simile a quello del consorte ora a quello del serpente, che verrà via via sempre più spesso rappresentato con una testa femminile (con molta probabilità un richiamo a Lilith).

Parallelamente l'arte occidentale ed orientale rappresentano in genere la Vergine Maria a mezzo busto, per esaltarne il volto, il collo e le mani, mai i capelli fino al Quattrocento (Cutler-Nesbitt, 1989: 162). L'affermazione della supremazia spirituale rende il corpo non realisticamente configurabile. Così l'area addominale dei progenitori esibisce spesso tre-quattro lividi ventri, rigidi come scudi, senza contare la brutale raffigurazione delle costole (Richer, 1929: 48).

Fino a quando prevale l'ascetismo dei monasteri bizantini, Eva appare con un tronco un pò più stretto rispetto a quello maschile, diventa una copia dell'uomo nudo con il seno. Il petto glorioso delle Veneri preistoriche e antiche viene via via sostituito da mammelle svuotate con capezzoli cascanti. Allo stesso modo scompaiono i seni naturali dell'arte romanica, scolpiti da Wiligelmo nelle *Storie della Genesi*, (Facciata Duomo di Modena, XI-XII sec.).

Va poi ricordato che la caratteristica comune a molte statuette delle Veneri preistoriche era stata sia quella di esaltare gli attributi sessuali come centri dell'energia vitale sia quella di escludere perlopiù braccia, mani, piedi e volti. Ora invece santi, martiri e vergini, rigidi ed ieratici protagonisti della vittoria dello spirito sulla carne, sfoggiano soltanto le estremità: teste, mani, piedi, volti impassibili e sguardi – grandi occhi sgranati dalle nere pupille – ancorati all'infinito.

Corpi privi di qualsiasi attrazione. Per esempio, nel mosaico pavimentale della basilica di Otranto (116-1165), progettato dal monaco Pantaleone, Eva mentre parla con il serpente sfoggia lun-

ghe trecce e seni completamente appiattiti che, comunque, dopo la Caduta, scompaiono insieme ai capelli, con il risultato che i Progenitori sono due gocce d'acqua.

Stesso gemellaggio si riscontra fra le colonne del chiostro del Duomo di Monreale (XII secolo) nel capitello della *Cacciata*: entrambi sono brutti, entrambi si coprono i genitali, entrambi hanno il torace privo di pettorali e di seni; entrambi hanno lo stesso taglio di capelli.

Questa morfologia artistica dominerà per dieci secoli nei mosaici, nella pittura e nei bassorilievi e nei capitelli delle chiese. Con le smunte Eve della formula bizantina possiamo soltanto vedere, stando a Richer (1929), torsi e ventri prominenti, seni piatti, piedi corti e goffi, fianchi cancellati o troppo evidenziati e soprattutto tante costole ...

Secoli dopo affiorano altri schemi corporei nelle distinzioni di genere. Significativi gli affreschi all'ingresso della Cappella Brancacci. Di fronte alla parete della *Tentazione* (1423-25) di Masolino da Panicale i fedeli della chiesa fiorentina comprendevano che l'armoniosa, autentica nudità di Eva – esaltata dai morbidi seni e dal realistico triangolo pubico, fra l'altro perfettamente depilato – puntualizza la sua complicità con il serpente dalla testa di donna. Inoltre, esibisce con la mano destra un piccolo rettile, probabilmente destinato a rafforzare la percezione della sua maggiore responsabilità nella Caduta.

Sulla parete opposta *La Cacciata dei progenitori dall'Eden* (1424-1425) di Masaccio rimarcava la vulnerabilità femminile nel volto completamente distorto dalla disperazione e nel movimento delle mani che coprono simultaneamente le mammelle e il sesso.

Mentre l'uomo, che nasconde la propria afflizione coprendosi gli occhi con entrambe le mani, non si cura di erigere una barriera protettiva sui suoi attributi. Dal punto di vista antropologico i gesti discrepanti dei Progenitori comunicano che il senso della vergogna e dell'onore sono valori fondati sul genere. Lo spostamento delle mani di Adamo verso gli occhi e la testa, finestre dell'anima e dell'intelletto, costituisce un indizio interessante per comprendere che la "vergogna di Eva è una esperienza principalmente fisica" (Clifton, 2003: 640).

3. OSTENTANTATIO GENITALIUM

Dai contesti religiosi il pubblico apprende un nuovo popolare esempio di nudità sacra. E se le natiche, i seni e le vulve erano stati i più importanti simboli cosmologici dell'Europa preistorica, dall'età tardo antica fino al XVI secolo ed oltre, ora sono costretti a uscire frettolosamente di scena. Basti pensare alle ricerche della Gimbutas sulla centralità delle immagini antropomorfe muliebri nelle cosmologie delle culture e delle società agricole arcaiche della vecchia Europa, incline a celebrare attraverso la grande Dea la sacralità della vita (Gimbutas, 1990: XV).

Grazie a questo pionieristico approccio, acquista maggiore importanza l'atteggiamento di una statuetta steatopigia, proveniente dalla necropoli sarda del Neolitico (Museo Archeologico Nazionale di Cagliari). Il gesto compiaciuto delle sue mani appoggiate ai seni in modo da metterli ben in vista, mostra non soltanto la forza vitale del nutrimento e della fertilità (Lugliè, 2020:17) ma anche un senso di profonda soddisfazione per i propri attributi naturali. In stridente contrasto con i disagi della Progenitrice. Impegnata, millenni dopo, in pose di difesa: le mani, usate per nascondere le imbarazzanti zone erotiche, trasmettono ora un cupo senso di auto-svilimento.

Del resto, per l'influenza esercitata dai Padri della Chiesa, erano prevalse le idee, già consolidate dall'epoca classica, sull'inferiorità naturale del femminile. Grazie agli studi sulle raffigurazioni dei corpi, dall'età tardo antica al XV secolo in Occidente, è stato evidenziato il peso delle identità sessuali anche nella percezione artistica della nudità (Lindquist, 2012:257). Con il risultato che il corpo di Eva e la sua mimica venivano messi in scena sotto una luce maggiormente negativa.

Mentre il corpo nudo maschile aveva altre *chances*: alludeva alla santità e alla virtù. Era uno strumento più adatto per immaginare i vantaggi della vita spirituale (Ambrose, 2012:76). Nonostante ciò, sulla scia dell'ideale ereditato dalla cultura classica, dal XIV secolo veniva esaltata anche la purezza e la perfezione del corpo maschile con Sebastiano – il più bello di tutti i santi – diventato oggi un simbolo popolare presso le comunità *queer* (Cfr. Clinton, 2013).

In ogni caso, l'uso di immagini di santi nudi ha avuto come fine principale quello di documentare il corpo sacro. Per quanto riguarda il denudarsi in pubblico va richiamato il fatto che non è stato un episodio isolato nella vita di Francesco (Cfr. Bartoli, 2018). La sua scelta evangelica di povertà manifestata fisicamente è una conferma della sua santità.

Gli affreschi dell'iconografia francescana trasmettono dal XIII secolo chiaramente questo senso del corpo sacro, riconoscibile dai bubboni, dalle piaghe e soprattutto dalle stigmate: i segni della Passione per chi aveva scelto di vivere come *alter Christus*. Gli artisti rinascimentali hanno poi inventato un nuovo tipo di nudità sacra.

Il Cristo-bambino con gli attributi sessuali. Ancor prima del XV secolo fino alla metà del XVI secolo centinaia di opere pittoriche ci mostrano così una *ostentatio genitalium* che è al centro del messaggio visuale.

Un notevole studio sulla rappresentazione rinascimentale della sessualità di Cristo evidenzia infatti come la natura divina fattasi umana attraverso la venuta al mondo del Bambino abbia attirato l'attenzione del pubblico sulla palpabile realtà del membro maschile unita al realismo presente nella scena della circoncisione e del prepuzio conservato nella chiesa di San Giovanni in Laterano (Steinberg, 1986: 10-11). Non a caso, nella *Madonna adorante il Bambino* (1480-85) di Francesco Botticini (Palazzo Pitti, Firenze), gli angeli cospargono poeticamente fiori sui genitali del Lattante.

L'ostentazione iconografica della sessualità maschile includeva l'idea di una nudità senza vergogna, esente dal peccato originale: "Ma Cristo è il nuovo Adamo, colui che non ha di che vergognarsi anche perché aveva espiato il peccato originale con la morte" (Steinberg, 1986: 17). Steinberg ha messo in luce nella nudità del Bambino il significato teologico dell'Incarnazione: l'Annunciazione infatti allude al momento in cui la Vergine concepisce. Per questa via le immagini rinascimentali di Maria *lactans* consentono l'esposizione di un seno, ritornato alla sua dimensione naturale, per rafforzare il credito del Dio-uomo.

Dopo il Concilio di Trento tutte queste raffigurazioni divennero sconvenienti, incluse quelle della Madonna *lactans*, che mentre trionfa nell'arte dell'impero islamico indiano (Cfr. Mis-

sagia, Tosetto, 2022), viene ora convertita in un emblema incorporato più adatto a rinsaldare la *cura animarum* del mondo femminile europeo. L'eclissi del seno della *Regina Coeli* insieme ad altre omissioni del corpo femminile nelle arti visuali insegnavano al pubblico che la vergogna – la prima emozione, menzionata dalla Bibbia – di fronte alla nudità giocava un ruolo primario nella vita del personaggio subordinato. Le rappresentazioni di Eva nell'arte sacra non contemplano, in genere, il corpo femminile nella sua interezza.

Non c'è quindi da stupirsi se gli unici seni dell'iconografia religiosa siano quelli mutilati di Sant'Agata, che dal XII secolo in poi, viene ritratta con le tenaglie e le mammelle recise, poste su un piatto o in una coppa. Stessa sorte per Santa Lucia, consacrata dal XV secolo, a porgere gli occhi su un vassoio mentre rivolge uno sguardo immacolato al cielo.

4. IMMAGINI DI VULVE

Le rappresentazioni corporee del passato riservano altre sorprese. Per esempio, le inaspettate riproduzioni di falli e vulve sui portali degli edifici ecclesiastici e nei *marginalia* dei manoscritti. In Francia e in Spagna sulle facciate delle chiese romaniche e gotiche si trovano spesso bassorilievi ornati da organi genitali, utilizzati dal mondo contadino per allontanare gli spiriti maligni. Anche in Italia, si affacciano sul portale delle donne tre vulve spalancate e su quello degli uomini quattro falli (alcuni mutilati) nella basilica abruzzese (XIII sec.) dei Santi Rufino e Cesidio di Trasacco.

Una tendenza analoga si incontra nei *marginalia*. Fra le opere illustrate di diritto canonico nel XIV secolo, colpisce l'occhio una donna nuda a cavallo di un serpente come metafora della masturbazione (*Decretum Gratiani* con la glossa di Bartolomeo da Brescia, Italy, 1340-1345. Lyon, BM, Ms 5128, fol 100r.). Sono ancora più popolari le monache che raccolgono i frutti di un albero fallico, riempiendo un cestino (*Roman de la Rose*, XIV sec. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 25526, fols. 106v, 160r).

Uno studio recente ha documentato nelle successive versioni quattrocentesche del capolavoro della letteratura francese

duecentesca, *Roman de la rose*, sia la presenza di una vulva travestita da pellegrino con in mano un bastone fallico sia una vulva trasportata su una barella da tre falli con le gambe (Reiss, 2017: 174). Le rappresentazioni degli organi genitali (inclusa una donna-fabbro che forgia un fallo e una ferita sul corpo di Cristo a forma di vulva) alimentano nei lettori del tardo medioevo soprattutto una genuina vena umoristica (Reiss, 2017: 170-172, 176).

Se è poi vero che negli spazi religiosi dell'area continentale prevalgono, con l'arte romanica, le raffigurazioni falliche, è anche vero che le sculture delle chiese insulari, in Irlanda e in Inghilterra, privilegiano statuette femminili che spalancano con le mani la vulva.

Il dibattuto fenomeno delle *Sheela-na-gigs* – unica forma di un immaginario artistico medievale sulla fertilità muliebri – testimonierebbe il substrato di un'arcaica religiosità popolare, in seguito incamerata dal contesto cristiano con significati diversi (Freitag, 2004: 34; 63-64).

La venerazione per la sacralità degli attributi sessuali femminili, simbolo del ciclo vitale insieme alla presumibile funzione apotropaica, sopravvissuta nelle tradizioni rurali e popolari, è stata, in area continentale, via via rimpiazzata da un livello crescente di ostilità.

Alcune immagini italiane testimoniano le tendenze gino-fobiche. L'ingresso della cattedrale lucana di Acerenza raffigura un inquietante *cunnilingus* perpetrato da un uccello che insinua il becco fra le cosce di una creatura femminile (Pace, 2005: 638). All'interno della parete d'entrata della Capella degli Scrovegni, l'affresco di Giotto (1304) con le torture genitali previste per i dannati (perlopiù religiosi colpevoli di peccati carnali), rievoca l'orrore dell'Inferno con vistose distinzioni di genere.

Si vede infatti una peccatrice cavalcata da un diavolo che le cola olio bollente negli occhi – fonte della lussuria – e un'altra, scamiata e scomposta come una baccante, che espone allo sguardo un petto spianato e capezzoli smorti. I seni svuotati diventano così anche metafora della follia (l'ira, uno dei sette peccati capitali). In altri casi letterari ed artistici, dal medioevo all'epoca moderna, sono i capelli a rimarcare queste sregolatezze (*Cfr.* Milliken, 2012).

L'*Inferno* di Taddeo di Bartolo (1393-1403, controfacciata della Collegiata di San Gimignano) rende particolarmente sconvolgenti i genitali femminili. Non a caso, vengono trasferiti in mezzo alle gambe di un mostruoso gigantesco, verde Lucifero che sta partorendo. Nella vulva – raffigurata con un'ampia bocca orizzontale, fornita di occhi e naso – si agita intrappolato un dannato.

La personificazione della vulva – ereditata dalla mitologia greca con le statuette delle Baubò (Devereux, 1984) – e della vagina è un espediente per mettere in scena i guasti naturali delle discendenti della Progenitrice. Del resto, durante il XIII secolo, venivano concettualmente giustificati attraverso il legame concertato dalle teorie umorali tra le colpe sessuali della progenitrice e il suo temperamento “più freddo”, ora apertamente condiviso con il signore del male (Weir-Jerman, 1999: 11-22). Per di più, le immagini di questo affresco sulla tortura sessuale inflitta ai corpi femminili sono situate nella zona riservata alle parrocchiane che, grazie a questo promemoria visivo, avrebbero rafforzato a voce presso mariti e figli il senso di rinuncia e di sconforto nei confronti del loro corpo e dei loro disonorevoli, repulsivi organi genitali che non meritavano di essere degnati neanche di uno sguardo.

Probabilmente è stata la cultura comunitaria del XIV e XV secolo ad ispirare l'immaginario dell'affresco in un contesto locale rappresentativo delle ansie religiose e delle paure sociali italiane di fronte alle insidie degli attributi sessuali delle figlie di Eva (Mann, 2002: 410-11).

Il forte legame tra gli sguardi della Progenitrice e quelli delle sue discendenti è documentato dagli allestimenti visuali che hanno contribuito a costruire una cultura della colpa e della vergogna.

Il doppio standard per i corpi maschili e femminili si estende dalla rappresentazione rinascimentale della nudità totale di Gesù-bambino alla vergogna provata dalle madri, agli albori del XV secolo, secondo l'attendibile testimonianza della Pizan, per aver partorito soltanto neonate (Giallongo, 2005: 43). Certo è che attraverso le immagini viste e non viste le generazioni passate hanno interiorizzato la identità sessuale e lo status di genere.

5. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Nel mondo occidentale le indagini sulle rappresentazioni artistiche dei corpi umani forniscono anche l'occasione per sondare l'impatto esercitato, nel corso del tempo, sulla psiche maschile e femminile. Il contributo sollecita pertanto il valore documentario delle immagini come strumento fondamentale per esplorare il mutamento degli standard nella rappresentazione fisica dei generi. La carrellata sul repertorio figurativo relativo a personaggi chiave – i Progenitori e Maria dal periodo bizantino al tardo rinascimento – mostra che la rielaborazione dei corpi non è statica ma storica e che, comunque, oltre il genere sono stati attivati anche altri processi di riformulazione dei corpi (Cfr. Kalof, Bynum, 2010). Le fonti visive, qui proposte, evocano lo 'sguardo maschile'. Non a caso, le raffigurazioni ritraggono l'*altro* corpo come una copia del proprio (arte bizantina), o come il contrario (umore freddo opposto a quello caldo) o inferiore (più debole). Non vanno quindi trascurate le ricerche di psicologia sociale che riscontrano nelle attuali immagini mediatiche una maggiore diffusione del fenomeno dell'oggettificazione del corpo femminile rispetto a quello maschile.

Mi sembra lecito allora concludere con un evento editoriale che annuncia una sorprendente svolta figurativa. L'albo illustrato di Hotter (*et al.*, 2022), destinato all'educazione sessuale della prima infanzia, spiega con molte figure l'anatomia femminile a bambine/i in età prescolastica (dai tre anni in su), attraverso il viaggio della protagonista all'interno del proprio corpo.

Purtroppo queste tavole iconografiche hanno suscitato in Italia, come ai tempi del Concilio-Trento, diverse reazioni negative. Mettendo provvisoriamente fra parentesi i prognostici per il futuro vale allora la pena chiedersi se queste illustrazioni (ancora giudicate scandalose e oltraggiose) non siano un passaggio obbligato per le future generazioni che conoscono il corpo non il sesso né tantomeno le imbarazzanti arcaiche *pudenda*¹. Scoprono così il monte di Venere, la vulva, la vagina,

¹ Il termine *pudenda* per Seneca non aveva connotazioni morali, indicava in modo neutro i genitali maschili e femminili. Sulla spinta delle nuove credenze religiose sarà Agostino ad associare, tra gli organi sessuali, la vergogna alla

i peli, le mestruazioni, l'uretra e una smagliante clitoride. Per questa via, le più fortunate imparano ad essere se stesse, cioè padrone del loro corpo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLI, Marco (2018). *La nudità di Francesco. Riflessioni storiche sulla spogliazione del Povero d'Assisi*. Edizioni Biblioteca Francescana.
- BAXANDALL, Michael (1978). *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Einaudi.
- BASCHET, Jérôme (2008). *L'iconographie médiévale*. Gallimard.
- BLACKLEDGE, Catherine (2005). *Storia di V. Biografia del sesso femminile*. Il Saggiatore.
- CLIFTON, James (2003). Gender and Shame in Masaccio's Expulsion from the Garden of Eden. *Art History*, 22(5), 637-655. Recuperato da <https://www.researchgate.net> [Data di consultazione: 08/03/2024].
- CLINTON, Glenn (2013). The Queering of St. Sebastian: Renaissance Iconography and the Homoerotic Body. *Concordia Undergraduate Journal of Art History*, 9, 72-93. Recuperato da: https://issuu.com/cujah/docs/cujah_vol_ix. [Data di consultazione: 08/03/2024]
- CUTLER, Anthony e NESBITT, John W. (1989). *L'arte bizantina e il suo pubblico*. UTET.
- DEVEREUX, Georges (1984). *Baubo. La vulva mitica*. Icaria Editorial.
- FREITAG, Barbara (2004). *Sheela-na-gigs: unravelling an enigma*. Routledge.
- GIALLONGO, Angela (1995). *L'avventura dello sguardo. Educazione e comunicazione visiva nel Medioevo*. Dedalo.
- GIALLONGO, Angela (2005). *Donne di Palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*. Edizioni Unicopli.
- GIMBUTAS, Marija (1990). *Linguaggio della Dea: mito e culto della Dea Madre nell'Europa Neolitica*. Longanesi.
- HOTTER, Katharina; SONNEBERGER, Lisa Charlotte e STAFFELMAYR, Flo (2022). *Lina, l'esploratrice*. Edizioni Settenove.
- KIRK, Ambrose (2012). Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture. In S. C. M. Lindquist (a cura di), *The meanings of nudity in medieval art* (pp. pp.65-83) Ashgate.

vagina (Blackledge, 2005: 82).

- KALOF, Linda e BYNUM, William (2014). *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*. Bloomsbury Publishing.
- LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas (2005). *Il corpo nel Medioevo*. Laterza.
- LINDQUST, Sherry C. M. (2012). *The meanings of nudity in medieval art*. Ashgate.
- LOWEN, Alexander (2009). *La voce del corpo. Il ruolo del corpo in psicoterapia*. Astrolabio.
- LUGLIE', Carlo (2020). La raffigurazione umana femminile al tramonto del neolitico. In C. Luglie' e T. Cossu (a cura di) *La preistoria in Sardegna* (pp. 283-287). Ilisso Edizioni.
- MANN, Charles Griffith (2002). *From the Creation to the End of Time: The Nave Frescoes of San Gimignano's Collegiata and the Structure of Civic Devotion*. [Tesi di dottorato, Johns Hopkins University]. PennState Universit Libraries. Recuperato da: <https://openpublishing.psu.edu/ahd/content/creation-end-time-nave-frescoes-san-gimignanos-collegiata-and-structure-civic-devotion> [Data di consultazione: 28/12/2024].
- MILLIKEN, Roberta (2012). *Ambiguous Locks. An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*. McFarland & Company Publishers.
- MISSAGIA, Andrea e TOSETTO, Feliciano (2022). La Madonna Lactans tra Cristianesimo ed Islam. La vita di un motivo attraverso devozione popolare, arte ed élite politiche. *Eikón Imago*, 11, 3-105. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.76107>
- PACE, Valentino (2005). Immagini della sessualità nel Medioevo italiano. In A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagini e ideologie* (pp. 630-643). Mondadori Electa.
- PANICCIA, Chiara (2022). Il peccato di Eva. Narrazione iconografica e letteraria nel ciclo dell'Immacolata di Ceri. In F. Scirea (a cura di) *L'esegesi in figura: Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale medievale* (pp. 255-275). Publications de l'École française de Rome, Recuperato da: <http://books.openedition.org/efr/50320> [Data di consultazione: 2/10/2024]
- REISS, Benjamin (2017). Pious Phalluses and Holy Vulvas: The religious Importance of Some Sexual Body-Part Badges in Late-Medieval Europe (1200-1550). *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 6(1), 151-176. Recuperato da: <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/27> [Data di consultazione: 23/11/2024].
- RICHER, Paul (1929). *Le nu dans l'art. L'art chrétien depuis les origines jusqu'à la Renaissance*. [Tome 3]. [EPub]. Les petits-fils de Plon et Nourrit.

- STEINBERG, Leo (1986). *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'età moderna*. Il Saggiatore.
- WEIR, Antony e JERMAN, James (1999). *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*. [EPub] Routledge .

LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893

SPANISH WOMEN ARTISTS AT THE 1893 CHICAGO WORLD'S FAIR

Inés SERRANO ARNAL
Universidad de Zaragoza

Resumen

La participación artística femenina española en la Exposición Universal de Chicago de 1893 aumentó respecto a la de certámenes internacionales precedentes. Gracias al Pabellón de la Mujer, España vio la oportunidad de reunir y visibilizar la producción artística de las autoras más relevantes de su territorio, entre las que se encontraban Elena Brockmann, Antonia Bañuelos o Adela Ginés, ensalzando la calidad alcanzada por sus artistas, tanto en este espacio como en la sección de Bellas Artes.

Palabras clave: artistas españolas, mujeres artistas, pabellón de la mujer, exposición universal, siglo XIX.

Abstract

Spanish women artists' participation in the Chicago World's Fair of 1893 was greater than in previous international competitions. The Women's Pavilion offered the opportunity to bring together and make visible the artistic production of the most important female artists in Spain, including Elena Brockmann, Antonia Bañuelos and Adela Ginés, remarking the quality achieved by its female authors, both in this space and in the Fine Arts section.

Keywords: spanish female artists, women artists, women's pavilion, world fair, 19th century

1. LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS EN SALONES FEMENINOS Y LA OPORTUNIDAD DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893.

La presencia de las artistas españolas en la Exposición Universal de Chicago de 1893 fue la primera ocasión en la que España reunió y visibilizó la producción artística de sus autoras más relevantes de forma conjunta, buscando ensalzar la calidad alcanzada por sus creadoras. Este evento supone ser un hito a destacar, ya que la participación femenina en las Exposiciones de Bellas Artes – al igual que ocurría en el resto de los países europeos –, era mínima, como así mostraban de igual manera los registros de las Exposiciones Nacionales: presentaban en torno al 8-10% de participación femenina de 1884 hasta 1900. Tampoco debemos extrañarnos de la escasa representación de las artistas en certámenes artísticos internacionales, cuya participación corresponde a una proporción incluso inferior a la de los salones artísticos nacionales. En definitiva, su presencia en el ecosistema artístico y en la esfera pública era prácticamente nula.

Este era uno de los grandes obstáculos que las autoras debían hacer frente para poder desarrollar una trayectoria profesional plena, pues la valoración y visibilización de su producción por parte del público resultaba fundamental para poder labrarse una reputación, colocarse en el mercado, ganar clientes y conseguir incluir su obra en las colecciones museísticas. Sin embargo, situarse en el plano de lo público contravenía al rol social atribuido a las mujeres en este final de siglo, ya que suponía abandonar el espacio privado de la casa que estaban destinadas a ocupar para dedicar su tiempo a una profesión. Para superar el ostracismo al que estaban relegadas, una de las estrategias predominantes de visibilización fue la organización de exposiciones femeninas de carácter colectivo. Con ellas pretendían exigir el reconocimiento de su profesionalidad y talento, así como reivindicar una formación artística paritaria, mayor presencia en jurados y comités, así como premios y compras de obras por parte del Estado.

Es en este concepto de exposiciones femeninas en el que podría encuadrarse la exhibición artística en el Pabellón de la Mujer de la feria universal Chicago de 1893 – incluso de la precedente estadounidense de Filadelfia en 1876 –. También se dieron en esos años muestras de estas características en Europa,

aunque estas no se celebraron en el marco de las exposiciones universales como sí ocurrió en Estados Unidos. Generalmente fueron promovidas por asociaciones femeninas de artistas entre las cuales se encontraba la pionera Society of Female Artists de Londres, fundada en 1855. A ella se sumaron la Asociación de Mujeres Artistas y Amigas del Arte de Berlín (VdBK), en 1867, la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en París en 1881 o la Asociación Austriaca de Mujeres Artistas (VBKÖ) de 1910 (Lomba, 2023). Fue en la Exposición Universal de París de 1900 cuando se contó por fin en el continente europeo con un *Palais de la femme*, hecho a imagen de los pabellones de mujeres de las exposiciones internacionales americanas.

Las artistas españolas no se llegaron a asociar de igual manera que sus compañeras europeas dentro de los límites de nuestro país. Sí que participaron en algunas de las agrupaciones mencionadas a nivel europeo aquellas que residían fuera de nuestras fronteras, pero en España no se celebraron exposiciones femeninas hasta 1899 en Barcelona y hasta 1903 en Madrid. Ahí radica la importancia de esta primera reunión de obras de artistas españolas en el contexto que ofreció el certamen universal de Chicago en 1893.

Las exposiciones universales e internacionales surgieron en la segunda mitad del siglo XIX. Se celebraban periódicamente y se caracterizaban por la exhibición ordenada por países o industrias de los bienes que circulaban en el comercio internacional. Estas ferias actuaban para las naciones como escaparate al mundo de su desarrollo y progreso, así como de su identidad nacional mediante la manifestación de su cultura a través de la arquitectura de los pabellones, de su arte o de su patrimonio. Desde la primera celebrada en Londres en 1851, España participó recurrentemente en ellas con importantes expediciones de expositores.

La exposición Universal de Chicago de 1893 fue la segunda exhibición de carácter internacional celebrada en Estados Unidos, sucediendo a la de Filadelfia de 1876. Esta primera edición, también denominada como *Centennial Exhibition*, ya llevó a término un edificio dedicado por completo a las actividades artísticas e industriales de las mujeres: el *Women's Pavilion*. Fue una atracción popular de la Exposición con la cual se pretendía subrayar el intelecto femenino mediante las contribuciones de las

mujeres a las artes, las ciencias, la educación y la industria. Sin embargo, este pabellón tuvo un mayor carácter industrial y científico que artístico, una cuestión que se vería revertida en la siguiente edición americana. La presencia femenina del arte español estuvo reducida a tan solo 5 creadoras en la sección general de bellas artes.

A esta le sucedió en Norteamérica la Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893 que conmemoró el IV Centenario de la llegada de Cristóbal Colón al *Nuevo Mundo*. Con casi 200 edificios y visitada por más de 27 millones de personas, buscó mostrar una ciudad moderna, cosmopolita y plenamente recuperada de su incendio en 1871. En esta edición participaron 51 países y destacó por el aumento de la presencia femenina en el ámbito artístico, no solo por el protagonismo del Pabellón de la Mujer, sino también por la presencia creciente de las autoras en el Palacio de las Bellas Artes, alcanzando en esta muestra la presencia de 37 autoras.

2. PARTICIPACIÓN DE LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893

3.1. PABELLÓN DE BELLAS ARTES

En la sección de Bellas Artes de Chicago de 1893 comparecen hasta 11 autoras españolas, una representación femenina que duplica tanto la de certámenes internacionales precedentes como posteriores (Filadelfia 1876 con 5, Bruselas 1897 con 1 y París 1900 con 4). Las autoras que participaban en esta categoría de Bellas Artes sometían su obra al juicio de un jurado que otorgaba premios a los mejores expositores, a diferencia del Pabellón de la Mujer que era meramente expositivo. Entendemos así que todas las que querían someterse a esta presión eran artistas profesionales – y no aficionadas como en numerosas ocasiones se tildaban a las creadoras femeninas –.

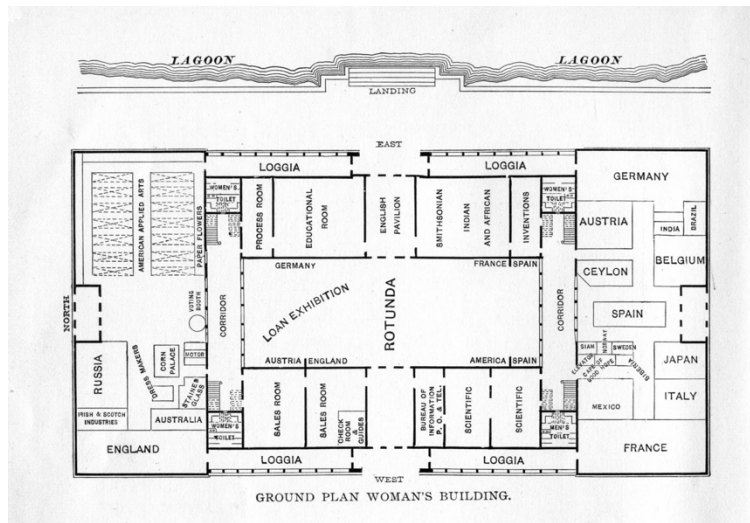
Las obras registradas en esta sección no se exhibieron en el Pabellón de la Mujer, sino que fueron expuestas en el gran palacio de Bellas Artes junto a las de sus compañeros varones, a pesar de que también aparecieran reflejadas en el catálogo oficial del *Women's Pavilion*. Aun así, gran parte de las creadoras que concurren a la sección de Bellas Artes presentaron también alguna

obra más en el Pabellón de la Mujer, estando presentes en ambos espacios. Participaron – por orden de número de catálogo –: Adela Ginés y Ortiz como única escultora con el yeso *Lucha por la existencia*, Julia Alarcón (*Campesina de Valencia y Flores*), Julia Alcayde (*La gran plaza*), Elena Brockmann y Llanos (*Procesión en el claustro de San Juan de los Reyes de Toledo*), Fernanda Francés (*Cangrejos y Flores silvestres*), Balbina García Tomé (*Un florista, Una comerciante y Preparándose para un festival*), Eloisa Garnelo (*Vendimiadoras Montillanas*), Lucía ...erola [apellido ilegible en el catálogo] (*El tormento del enamorado*), María Pirala (*Mariscos*), María Rodríguez de Rivera (*Uvas y melocotones y Pensamientos y geranios*) y Emilia Rebollo (*Pintura decorativa*).

3.2. PABELLÓN DE LA MUJER

El Pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago de 1893 dio un paso más allá con respecto al de la anterior edición americana de Filadelfia, a pesar de que se siguiera tratando de uno de los de presupuesto más reducido (Martínez, 1988: 153). Fue dirigido por un comité de mujeres y el único de los grandes pabellones de la Exposición cuyo proyecto se adjudicó por concurso, ganado por la arquitecta Sophie Hayden. Su interior fue decorado también con obras murales de importantes artistas mujeres como la estadounidense Mary Cassatt y el cartel promocional del mismo fue elaborado por la francesa Madeleine Lemaire. En definitiva, el *Woman's Building* mostró una amplia gama de artículos producidos e inventados por mujeres pretendiendo ensalzar y proyectar todas las facetas del progreso femenino. En la parte meridional del conjunto se situaba la exhibición española (Figura 1), diseñada en estilo morisco, presentando objetos como las famosas espadas de Isabel como mecenas de la empresa de Cristóbal Colón, así como retratos y joyas pertenecientes a la reina (Burrows, 2001).

Figura 1. Plano de la planta baja del Pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago de 1893.



Nota. De Hayden, S. (1893), Ground Plan and Gallery Plan of the The Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, U. S. A., 1893. Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893" edited by Maud Howe Elliott. Chicago and New York: Rand, McNally and Co., 1894.

Durante el proceso de selección y envío de expositores a la feria universal, nuestro país no consideró necesario reunir en un principio los trabajos de la mujer española. Esta primera muestra colectiva de nuestras artistas se vio motivada más por la presión que ejerció la organización americana que por la voluntad de ellas de organizarse o la de la propia comisión nacional de mostrar el desarrollo de España mediante las labores femeninas, ya que las delegaciones provinciales españolas no realizaron en un inicio un llamamiento a expositoras para presentar objetos y obras al Pabellón de la Mujer. Sin embargo, durante las primeras semanas de 1893, se distribuyó y se publicó en prensa una circular a los gobernadores civiles de las provincias alentando la participación femenina en dicho espacio por parte de la organización central estadounidense:

Consagrado en la Exposición Universal de Chicago un edificio especial, de proporciones considerables, a la exhibición de los trabajos intelectuales y manuales de la mujer, y habiéndose solicitado con tal motivo la iniciativa de S. M. la Reina Regente

para que España remita cuantos objetos y datos de la expresada clase puedan figurar dignamente en aquel certamen, S. M. la Reina Regente, deseosa de que las especiales dotes de la mujer española alcancen la representación decidida, para que sean conocidas y apreciadas como merecen, se ha dignado nombrar una Junta compuesta de señoras que, con noble desinterés y de la manera más rápida posible, realice aquel fin en el corto tiempo de que puede disponerse (*La Época*, 1893: 4).

De esta forma, la Junta de Damas se constituyó bajo la presidencia de S. M. la Reina Regente para promover y fomentar la concurrencia a la Exposición universal de Chicago de trabajos de la mujer. En crónicas de la Exposición reflejan como la propia reina fue partícipe también de esa despreocupación inicial por la participación española en este edificio:

Su Majestad la Reina no conocía la importancia de la Exposición y el deseo de la Junta de Damas Gerentes hasta unas pocas semanas antes de la apertura de la Feria, y ha sido muy difícil de reunir, en tan poco tiempo, una colección completa de lo que la mujer está haciendo en España. Inmediatamente su majestad tuvo conocimiento de los deseos de las damas estadounidenses, se rodeó de las damas más acostumbradas a gestionar asuntos de ese tipo, debido al papel que toman en las organizaciones benéficas, la educación y en el movimiento literario e intelectual, y llamando a las damas de las diferentes provincias, en muy pocos días reunieron lo que se ve en el pabellón de España en el Edificio de la Mujer (Elliott, 1893: 219).

Sea como fuere, la primera ocasión en la que España decidió reunir conjuntamente las labores – en este caso tanto artísticas como industriales – de la mujer, fue precisamente con motivo de su participación en el Pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago de 1893. Emilia Pardo Bazán en su crónica de *Nuevo Teatro Crítico* recalcó precisamente este hecho: “Es la primera vez (téngase muy en cuenta) que en España el trabajo de la mujer se consideraba digno de especial atención” (Pardo Bazán, 1893: 142).

Tanto la comisión de mujeres estadounidense como la Junta de Damas y la Reina Regente acabaron adoptando un papel

fundamental para la participación española en la exposición colombina a nivel general. Los intereses económicos españoles y americanos eran sumamente divergentes respecto a las Antillas españolas, y en un inicio España debatió si sería oportuno o no participar en la feria universal de una forma tan activa. Finalmente, la labor diplomática de estas mujeres contribuyó a reencauzar esta posición hacia actitudes mucho más conciliadoras (García-Montón, 1999: 139).

El peso de las mujeres de la Familia Real y de la Junta de Damas en la organización marcó el tono de la representación española especialmente en el Pabellón de la Mujer. La Junta la conformaron destacados nombres como el de la vicepresidenta, Isabel María Cristina Queipo de Llano y Gayoso de los Cobos, condesa de Superunda, o los de la duquesa de Bailén y las escritoras Emilia Pardo Bazán y Faustina Sáenz de Melgar entre las vocales. Se mostró la imagen de mujeres de la familia real española a lo largo de la historia como modelo de poder femenino y como imagen que se tenía de la mujer española en el extranjero.

La prensa se hizo eco de la participación y asociación de la mujer española al Pabellón subrayando la calidad de ciertas manifestaciones como los trabajos de aguja y bordados presentados, pero también de nuestras artistas en las bellas artes. Las más destacadas fueron: Julia Alcayde, Elena Brockmann y Llanos, Fernanda Francés, Eloisa Garnelo, María Pirala, María Rodríguez de Rivera, Antonia Bañuelos Thorndike, Joaquina Serrano, Adela Ginés, María Luisa de la Riva y Emilia Coranty, entre otras. En él participaron en total 31 artistas españolas.

4. ARTISTAS ESPAÑOLAS PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO DE 1893.

Si analizamos la nómina de las artistas españolas presentes en la Exposición Universal de Chicago de 1893, observamos que participaron todas aquellas que mayor reconocimiento público ostentaban: las que participaban regularmente en certámenes nacionales e internacionales y ganaban premios, así como las que tenían el favor de las mujeres de la Familia Real comprando frecuentemente su obra. Muestra de ello son los préstamos de la colección real para la sección española del Pabellón de la Mujer

que realizaron la Reina María Cristina y la Infanta Doña Isabel de Borbón.

La participación de todas ellas refleja el perfil mayoritario de las creadoras artísticas en nuestro país: procedencia burguesa o aristocrática vinculado al mundo de la cultura, es decir, una posición social que les permitiera el acceso a una enseñanza artística de calidad para desarrollar una trayectoria profesional como artista con garantías. En sus obras predomina un estilo académico y oficial y asuntos que estaban bien vistos que pudiera desarrollar el sexo femenino: bodegones, naturalezas muertas, estudios, copias... No se presentó ninguna obra transgresora ni en el plano estético ni en el temático, aunque fueran capaces de hacerlo. Aun así, hubo cierta variedad de géneros teniendo cabida también obras de carácter costumbrista y paisajes. Para realizar un panorama general de la representación femenina en bellas artes en el certamen de 1893 se analizará la participación de las artistas nacionales más relevantes.

Antonia Bañuelos y Thorndike (1856-1909) fue una de nuestras artistas que mayor reconocimiento en nuestro país y en el extranjero durante estos años. El cuadro presentado a su nombre, *El despertar de un niño* (Figura 2), fue prestado por la Reina Regente y, además, fue el que más cobertura en prensa tuvo durante la celebración del certamen. Precisamente, a la ya citada Emilia Pardo Bazán solo le pareció digna de mención en la sección de bellas artes del Pabellón esta imagen: “La sección de pinturas sólo encerraba, entre obras estimables, una de mérito sobresaliente: al adorable *Niño acostado*, de la señorita Bañuelos.” (Pardo Bazán, 1893: 154). Formada artísticamente en París, Antonia Bañuelos recibió numerosos elogios especialmente por sus representaciones infantiles a lo largo de toda su trayectoria como artista y sus retratos fueron demandados por la más alta aristocracia europea de su tiempo.

Figura 2. *El despertar de un niño*



Nota. De Bañuelos Thorndike, A. (1890). *El despertar de un niño* [Óleo sobre lienzo]. Colección Municipal de Arte del Ayuntamiento de Alcoy, Comunidad Valenciana.

También citada por Pardo Bazán junto a Bañuelos como lo más destacable de la participación femenina española, Elena Brockmann de Llanos (1865-1946) fue de las pintoras españolas de más calidad en este final de siglo. Recibió enseñanza artística en Roma y en Madrid, situándose como una de las jóvenes promesas de la pintura nacional. Se dedicó a la temática costumbrista y a la pintura de historia, una cuestión sumamente sugerente ya que se trataba de un género poco común entre las mujeres por todo el conocimiento de anatomía y estudio del modelo vivo que conllevaban esos asuntos. Con ello buscó defender su profesionalidad y establecerse como una artista de renombre aspirando a la reputación que ostentaban sus colegas varones de mayor talento. Muestra de ello fue la única obra que presentó en este certamen en la sección de Bellas Artes: *Procesión en el claustro de San Juan de los Reyes de Toledo* [Figura 3]. Tras recibir la tercera medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid en 1892 y su participación en la de Chicago, fue comprada por el estado para el Museo de Arte Moderno.¹

¹ “Adquirido a la autora por el Estado con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), 1893; Museo de Arte Moderno, 1896-1971”, *Inv. Nuevas Adquisiciones (iniciado en 1856)*, Archivo del Museo Nacional del Prado, 1146.

Figura 3. Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo



Nota. De Brockmann de Llanos, E. (1892). *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo* [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La obra de María Luisa de la Riva Callol (1865-1926) aparece representada por el préstamo de dos cuadros que pertenecían a la colección de la Infanta Doña Isabel: *Ramo de flores* y *La florista*, que desconocemos su aspecto pero que bien podría asemejarse a una composición como la de *Puesto de flores*, conservada actualmente en la Diputación Provincial de Zamora, o incluso podría tratarse de *La vendedora de flores*, realizada ya en su etapa parisina años después. En esas obras combinaba la presencia de flores – su especialidad – y figuras, que igualmente era capaz de representar. Alcanzó gran fama no solo en nuestro territorio sino

también en Francia, siendo una de nuestras representantes más internacionales. La característica más sobresaliente de su producción es el abandono del pequeño formato por el grande en sus bodegones, un tamaño inédito en el arte español para la pintura de flores con el cuál pretendía reivindicar su profesionalidad (Illán, 2014: 15) y la apreciación por asuntos considerados por aquel entonces “menores”.

Adela Ginés y Ortiz (1847-1923) fue la mejor escultora española de las últimas décadas del XIX, y en numerosas ocasiones casi la única representante femenina en esta disciplina. Su presencia en esta exposición fue abundante: tanto como escultora (*Lucha por la existencia*, yeso), como pintora (*Por un grano de trigo*), como obras presentadas por ella, así como también procedentes de la colección de la Infanta Doña Isabel (*Plato de fruta*). Fue de las primeras alumnas en ingresar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. Dedicó su producción a motivos relacionados con los animales y naturalezas muertas como las presentadas a este certamen. A lo largo de su carrera configuró su estilo influenciado por sus maestros: Francisco Molinelli en escultura, pero fundamentalmente Sebastián Gessa en pintura. También el magisterio de Carlos Haes especialmente por su técnica *au plain air* del que tomó las posibilidades que los cambios atmosféricos y lumínicos podían aplicarse a sus bodegones, protagonizados frecuentemente por aves como representación de los comportamientos del ser humano y como reflejo de sus preocupaciones existenciales (Lomba, 2019: 142).

Procedente de familia de artistas, Fernanda Francés Arribas (1862-1939) dedicó su pintura por completo a los bodegones, animales y naturalezas muertas (Figura 4), géneros tratados de forma mayoritaria por las pintoras de su época. Su elección por estos asuntos fue determinada ya por la enseñanza artística que le proporcionó su padre, el pintor Juan Francés, distinta a la que impartió a sus hermanos. A pesar de ello, alcanzó gran notoriedad en la esfera pública de la época, presente en gran parte de los eventos artísticos de la capital y en su prolífica producción. Su participación en el Pabellón de la Mujer de Chicago lo refleja, enviando cuatro lienzos: *En el banco del parque*, *Rosas*, *Cangrejos* y *Flores silvestres*. La perfección técnica que alcanza

con el naturalismo y realismo en sus cuadros es constantemente alabado por la crítica de la época. Precisamente por la calidad de las obras que presenta a la exposición colombina que ya pudieron verse en la capital española meses antes, Juan de Madrid la alienta a probar asuntos más complejos:

Ese tiempo y esa observación pueden y deben aplicarse a más importantes objetos (...) Fernanda Francés es ya una maestra, y todos sus admiradores deseamos que consagre sus brillantes cualidades a cuadros en los que la modestia, por encantadora que sea, no haga más que aparecer en segundo o tercer término ¡Qué cuadritos de género podría hacer sin renunciar en ellos a las flores! (Madrid, 1892: 5).

Destacó también como maestra de pintura, siendo junto a Ginés las dos artistas que más discípulas llegaron a tener durante estos años (De Diego, 2009: 280).

Figura 4. *Langostinos*



Nota. De Francés Arribas, F. (s.f.). *Langostinos* [Óleo sobre lienzo]. Colección particular. <https://maes.unizar.es/project/fernanda-frances-y-arribas-langostinos/>

Con una producción similar a la de Fernanda Francés en cuanto a temática de naturalezas muertas, Julia Alcayde Montoya (1855 - 1939) presentó el óleo de *La gran plaza* en la sección de Bellas Artes y *Una comida* en el Pabellón de la Mujer. Culminó su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid formando parte de esa primera generación de

artistas que accedieron a las instituciones artísticas más prestigiosas para formarse, más allá de las clases de pintura que podían recibir en privado como parte de su educación como dama de alta sociedad. Su participación en esta muestra era prácticamente obligada pues acabó consagrándose como la artista española más galardonada en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Su estilo se situaba en la misma línea que el de Ginés o de la Riva, en el normativismo del naturalismo académico, también de gran formato.

Las artistas españolas por lo general participaron de forma individual, pero algunas también lo hicieron como parte de un grupo. En el Departamento de Artes Liberales del *Women's Pavilion*, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, pionera y referente en la educación femenina de nuestro país presentó en su expositor algunas obras de artistas españolas que eran alumnas o profesoras de la institución. Es el caso de Adela Ginés que a las piezas mencionadas presentó además tres dibujos presentes en el Cuaderno de dibujos de alumnas y profesoras de la Asociación (Figura 5) como parte de los trabajos realizados allí y que demostraban la altísima calidad artística cultivada en el centro²



Otro de los centros que participaron como colectivo, esta vez en la sección de Bellas Artes, fue el Real Colegio de Santa Isabel.

Figura 5. Dibujo de Adela Ginés en el Cuaderno de dibujos de alumnas y profesoras de la Asociación

Nota. De Ginés Ortiz, A. (1875). *Dibujo de Adela Ginés en el Cuaderno de dibujos de alumnas y profesoras de la Asociación* [Lápiz sobre papel]. Fundación Fernando de Castro – Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Madrid.

² Agradezco la colaboración y generosidad por parte de todo el equipo de la Fundación Fernando de Castro–Asociación para la Enseñanza de la Mujer, especialmente a Miguel Muñoz Yusta y Juan José Moreno por facilitarme la investigación en su archivo.

Completaron la nómina de autoras españolas en el certamen: Aurora de Pedro, Joaquina Serrano, Rosa Alberti, Marquesa de Alquibla, Elisa Baquero, Carlota Rosales, María Cánovas, Emília Coranty, la Baronesa de Cortes, Inés Flórez, Amparo González Moro, la Condesa de Llobregat, Maria Antonia O'Neill, María Pirala, María Rodríguez de Rivera, Enriqueta Rodríguez de Vereda, la Sra. Salazar, Concepción Santo, Matilde Calopa, Carrie Houghten, Condesa de Amarante, Gloria Melgar, la Duquesa de Tarifa y, en representación de la Familia Real, la Reina María Cristina y la Infanta Doña Paz.

5. CONCLUSIONES

La participación de las artistas españolas en la Exposición Universal de Chicago de 1893 fue la primera ocasión en la que se pudo ver de forma conjunta la producción artística de las creadoras de nuestro país contribuyendo a la visibilización del arte y los trabajos realizados por estas mujeres. Dicho certamen presentó un aumento considerable de la participación femenina, en el caso de la española reuniendo hasta 664 expositoras en todas las ramas del conocimiento y pensamiento, casi una cuarta parte del número total de expositores españoles que, sin embargo, no generó en el futuro más inmediato mayores oportunidades de visibilidad o de formación, ni contribuyó a revertir la percepción de diletantismo que se tenía sobre ellas.

Durante el primer par de décadas después de la Exposición Colombina de Chicago, hubo una disminución significativa en la participación de expositoras. Cabe preguntarse pues si el edificio de 1893 estaba destinado a ser tan solo la demostración del progreso de la mujer, o si además pretendía ser un instrumento de apaciguamiento para las mujeres, como un intento de frenar su lucha por nuevas acciones hacia la igualdad. Además, este evento evidenció las divisiones de clase entre las mujeres, ya que la gran mayoría de las expositoras participantes estaba compuesta casi exclusivamente por la élite social, así como el comité encargado de su organización: la *Board of Lady Managers* (Burrows, 2001).

Esta participación de las artistas españolas, al igual que la mayoría de las exposiciones femeninas, no tuvieron un planteamiento feminista combativo o radical, al menos en este

final del siglo XIX, a pesar de que la convocatoria de este tipo de salones coincidiera en tiempo con las reivindicaciones feministas cada vez más latentes en el continente europeo y americano. Las participantes, casi en su totalidad procedentes de una alta clase social, dejaban a un lado sus diferencias ideológicas en favor de un objetivo común: aumentar la visibilidad de la producción artística femenina con la intención de hacer frente a los numerosos obstáculos que debían superar para desarrollar una trayectoria artística profesional.

Espacios como las exposiciones universales, en las que podríamos incluir no solo la de Chicago de 1893, sino también las de París de 1889 y 1900, proporcionaron un contexto que favoreció la organización del movimiento feminista a nivel transnacional que condujo a la creación del Consejo Internacional de Mujeres (Boussahba-Bravard, Rogers, 2018). Este espíritu no se trasladó al ámbito artístico, ya que en Europa se mantuvieron las sociedades artísticas femeninas de carácter nacional.

A pesar de todo, las creadoras españolas no tardarían a reunir sus obras de nuevo en una misma muestra. Tan solo tres años después nuestras artistas volvieron a congregarse su producción artística de forma conjunta e independiente, esta vez en España. La primera de las exposiciones femeninas españolas se celebró en la Sala Parés de Barcelona en 1896, repitiendo ediciones en años sucesivos (1897, 1898 y 1900), reuniendo un total de 200 artistas. En 1903 sería el turno de Madrid, en el Salón Amaré, con una muestra que en esta ocasión sí que fue llamada “Exposición Feminista” y que reunió hasta 40 autoras. Buena parte de las creadoras mencionadas que participaron en Chicago formaron parte de esta primera reunión de obras de mujeres en nuestro territorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUSSAHBA-BRAVARD, Myriam, ROGERS, Rebecca (eds.) (2018). *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*. Routledge.
- BURROWS, Anna (2001). *The Women's Pavilion at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago*. University of Maryland Libraries. Recuperado de:

- <https://digital.lib.umd.edu/worldsfairs/result/id/umd:997> [Fecha de consultación: 31/10/2024]
- CATÁLOGO DE LA SECCIÓN ESPAÑOLA: EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE CHICAGO, 1893. Publicado por la Comisión General de España. S.l: s.n., 1893.
- DE DIEGO, Estrella (2009). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Cátedra.
- GARCÍA-MONTÓN GARCÍA BAQUERO, Isabel (1999). Españoles en la exposición universal de Chicago, 1893. *Fin de siglo, crisis y nuevos principios: Actas del III Congreso de la Sociedad Española para el estudio de los Estados Unidos (SAAS)* (pp. 137-146). Universidad de León.
- ILLÁN, Magdalena (2014). María Luisa de la Riva (1859/1926): La reivindicación del talento artístico de la mujer” En C. Lomba y M. Illán (coords.). *Pintoras en España 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* (pp. 11-25). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LOMBA, Concha (2019). *Bajo el eclipse: Pintoras en España, 1880-1939*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOMBA, Concha (2023). Las mujeres en los salones internacionales. En C. Lomba, E. Alba, A. Castán, M. Illán (eds.), *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939* (pp. 95-112). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- MADRID, Juan de (11 de diciembre de 1892). La Exposición de Bellas Artes. *La Última Moda*, 5.
- MARTÍNEZ MORENO, Juan M. (1988). La exposición mundial colombina de Chicago, 1893. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 16, 153-168.
- Catálogo Sección Española: Cuba, Puerto Rico, Filipinas; Exposición Chicago, EE. UU.* (1893). Comisión General de España, 1894.
- ELLIOTT, Maud Howe (1893). *Illustrated Art and Handicraft in the Woman's Building*. Goupil&Co.
- PARDO BAZÁN, Emilia (marzo de 1893). La exposición de trabajos de la mujer. *Nuevo teatro crítico*, 142-156.
- WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, 1893: official catalogue. Part X. Department K. Fine arts*, W.B. Conkey, 1893.
- INV. NUEVAS ADQUISICIONES (iniciado en 1856)*, Archivo del Museo Nacional del Prado.
- La Exposición de Chicago. Trabajos de la Mujer (21 de enero de 1893). *La Época*, 4.

LA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA MUJER EN
LA VANGUARDIA PICTÓRICA ALEMANA
(1909-1927): LA “MUJER–NIÑA”, LA MUJER
EXÓTICA Y LA PROSTITUTA–*FEMME FATALE*

THE STEREOTYPED IMAGE OF WOMEN IN THE
GERMAN PICTORIAL AVANT–GARDE
(1909-1927): THE “CHILD–WOMAN”, THE
EXOTIC WOMAN AND THE
PROSTITUTE–*FEMME FATALE*

Lucía CASSIRAGA
Universitat Politècnica de València

Resumen

Este trabajo ofrece un análisis de la representación de tres de los estereotipos femeninos más recurrentes en la pintura alemana vanguardista de principios del siglo XX: la “mujer–niña”, la mujer exótica y la prostituta–*femme fatale*. Con este fin, abordamos la obra que Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde, Rudolf Schlichter y Karl Hubbuch desarrollaron entre los años 1909 y 1927, para investigar cómo estos trabajos contribuyeron a la conservación simbólica del imaginario patriarcal.

Palabras clave: Estereotipos de género, infantilización, mujer exótica, prostituta, *femme fatale*.

Abstract

This paper offers an analysis of the representation of three of the most recurrent female stereotypes in early twentieth-century German avant-garde painting: the ‘child–woman’, the exotic woman and the prostitute–*femme fatale*. To this end, we approach the work of Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde, Rudolf Schlichter and Karl Hubbuch between 1909 and 1927, in order to investigate how these works contributed to the symbolic preservation of the patriarchal imaginary.

Keywords: Gender stereotypes, infantilization, exotic woman, prostitute, *femme fatale*.

1. INTRODUCCIÓN

Se han llevado a cabo varios estudios que investigan la construcción de las imágenes estereotipadas referidas a la mujer en el ámbito cultural occidental de los siglos pasados como, por ejemplo, el realizado por Carmen Pena López (1996) que revela el funcionamiento de los estereotipos femeninos en la pintura del siglo XIX, destacando la representación de la mujer frágil, pálida y pasiva; el de Ángeles Cruzado (2009) que establece un repaso crítico de los prototipos femeninos considerados perversos, examinando varios ejemplos de la mujer fatal en el cine; o, más recientemente, el de Lucas Lorduy-Oses (2021) en el cual, si bien presenta un enfoque multidisciplinar, el autor centra el análisis, al igual que Cruzado, en las producciones cinematográficas.

Con el fin de arrojar luz sobre la manera en que operan estas imágenes estereotipadas en la pintura alemana del siglo XX, cabe tener en cuenta que los estereotipos femeninos pueden agruparse en dos grandes categorías. Por un lado, aquella que reúne los modelos a seguir y que, en última instancia, legitima las relaciones de poder y refuerza la percepción paternalista de la feminidad, como son la figura de la madre y la esposa perfecta, la santa, la virgen, etc. Y, por otro lado, aquella dimensión que está conformada por los referentes negativos, es decir, por los ideales que desafían las normas sociales de género y que amenazan la dominación patriarcal como, entre otros ejemplos, la figura de la prostituta, la bruja o la *femme fatale*. Según Alicia H. Puleo (1997) estos últimos modelos denigrantes junto a “la sexualidad amenazante femenina de las representaciones artísticas y de las teorías filosóficas surge como reacción a las primeras reivindicaciones feministas” (Puleo, 1997: 171).

Habida cuenta de ello, a lo largo de estas páginas analizaremos el modo en que se representan en la plástica alemana de las primeras décadas del siglo XX los estereotipos de la “mujer-niña”, la mujer exótica y la prostituta-*femme fatale*. No obstante, antes de abordar este análisis, resulta esencial determinar dos cuestiones clave. Si tomamos como punto de partida la clasificación descrita con anterioridad, salta a la vista que las figuras de la mujer infantilizada y de la mujer exótica no se adscriben a ninguna de las categorías señaladas. A pesar de ello, son

dos prototipos femeninos destacados que se abordaron reiteradamente en la pintura alemana de la preguerra. El segundo aspecto por determinar es que todas las obras en las que profundizaremos fueron desarrolladas únicamente por pintores varones europeos entre comienzos de la década de 1900 y finales de los años 1920.

A partir del XIX, como consecuencia de la Revolución Industrial y de las primeras reivindicaciones feministas, la misoginia alcanza cotas elevadas en todas las manifestaciones artísticas. El progreso, la modernización y la urbanización son causas de ansiedad para el sujeto moderno. En las últimas décadas del siglo, el acceso de las mujeres a la esfera pública, con el consiguiente alejamiento del modelo de feminidad ideal, representada por el ‘ángel del hogar’, supondrá una nueva amenaza para los varones, que ven así peligrar su posición de privilegio social (Cruzado, 2009: 42).

Por tanto, no podemos referirnos a esta investigación como el resultado de un análisis de la percepción *universal* que se tuvo de la mujer en cuanto a su retrato estereotipado, sino como un estudio de la visión que tuvo exclusivamente el hombre artista alemán en el marco de la pintura expresionista de vanguardia.

2. EL PAPEL DE LOS ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER

Porque el hombre también exige de la mujer lo que a él, como partido interesado en su relación polar con ella, le parece deseable, lo femenino en un sentido tradicional, que no significa una manera propia de ser, autosuficiente y centrada en sí misma, sino orientada hacia el hombre, al que ha de complacer, servir y complementar (Simmel, 1999: 77).

En el óleo *Marzella (Fränzi)* (Figura 1) que Ernst Ludwig Kirchner realizó entre 1909 y 1910, se observa el retrato desnudo de Lina Franziska Fehrmann – popularmente conocida como Fränzi –, una modelo que durante los primeros años del siglo XX posó para varios de los pintores expresionistas alemanes. Los identificadores estéticos que ponen de manifiesto la infantiliza-

ción de la mujer son, en este caso, la constitución corporal delgada y menuda de la figura, la ausencia de pechos, el lazo colocado en su cabello y la paleta cromática que emplea el pintor al trabajar la desnudez, que potencia su tez pálida y suave.

Figura 1. Ernst Ludwig Kirchner: *Marzella (Fränzi)* (1909/10).



Fuente: <https://bit.ly/4d48KO6>

La elección del color blanquecino a la hora de representar la figura de la niña juega un papel fundamental dado que, como sostuvo Frédéric Portal:

Estas etimologías las confirma el significado popular del color blanco; los árabes de España designaban con este emblema la pureza, la sinceridad, la inocencia, la indiferencia, la simplicidad y el candor; aplicado a la mujer, tomaba la acepción de castidad; aplicado a la doncella, la virginidad [...] (Portal, 1996: 25).

La protagonista de la obra *El maillot amarillo y negro* (1910) (Figura 2) de Max Pechstein es, nuevamente, Lina Franziska Fehrmann. Resulta esencial tener en cuenta que esta modelo nació en Dresde en octubre de 1900 de modo que, cuando posó a propósito de estas piezas de Kirchner y Pechstein, apenas tenía entre nueve y diez años:

Entre 1909 y 1911, las modelos infantiles Marzella Sprentzel y Fränzi Fehrmann, desnudas o vestidas, provocaron inquietantes trasfondos [...] en las pinturas, xilografías, dibujos y acuarelas

de los artistas de *Die Brücke* [*El Puente*] [...]. La más famosa, Fränzi [...], solo tenía ocho años cuando posó para los artistas durante el verano de 1909 (Rewald, 2013: 12).

En la parte izquierda de la composición de *El maillot amarillo y negro* se observan cinco figuras desnudas que recorren el entorno natural paradisíaco de la escena. Emerge, de este modo, la noción que Patricia Mayayo denomina *mujer natural*. “Satisfechas de un estado de inocencia original, no parecen tener ni exigencias ni deseos; no son sino cuerpos” (Mayayo, 2015: 160). A partir de esta idea, Lorduy-Osés plantea:

Esta mujer que destacaría [...] simplemente por su desnudez, se mostrará en ambientes de naturaleza idílica, donde se integraría como una pieza más del conjunto, careciendo de vida interior, y sin manifestar en ningún momento carácter, expresión o sentimientos [...] (Lorduy-Osés, 2021: 160).

Esta última consideración es muy importante, pues la aparente carencia de complejidad psicológica – y el ensimismamiento derivado de ella – asociada a la mujer infantilizada implica, en suma, el fortalecimiento de la visión paternalista que se centra en el hecho de que la feminidad prematura es intrínseca a un carácter inocente, débil, ingenuo y aquietado. Esto se advierte en la falta de expresión facial que las modelos tienen en las representaciones que estamos estudiando de Kirchner y Pechstein. De hecho, en *El maillot amarillo y negro* los rasgos faciales de la niña apenas están definidos con tres manchas: el autor tan solo se encarga de insinuar las cuencas de los ojos y de esbozar su boca con un único brochazo.



Figura 2. Max Pechstein: *El maillot amarillo y negro* (1910).

Fuente: <https://bit.ly/3yzXcUG>

En el marco de la pintura expresionista, la noción de la “mujer-niña” tendió a verse asociada al medio natural, estableciendo, como hemos visto, una fusión entre ambos conceptos. Mujer y naturaleza se convierten en una única entidad: “La mujer – como naturaleza – sería considerada en muchas ocasiones como extensión del paisaje y viceversa [...]” (Pena López, 1996: 57). Así explica Miguel Ángel Gamonal Torres el avance de los intereses de los pintores expresionistas en relación con esta última cuestión:

En la evolución de la pintura de Kirchner, y en general de todo el grupo, la fase *fauve* se imbrica con naturalidad en sus intereses particulares: el desnudo en el paisaje, como captación del ser humano en contacto libre con la naturaleza, se une a la liberación sexual, la práctica del nudismo, etc. que le ponen en relación con los grupos excursionistas y naturistas de la época, ligados al espíritu de rebeldía de la juventud alemana [...] (Gamonal Torres, 1992: 501).

La constante de la mujer infantilizada no solo se percibe en la pintura expresionista de comienzos de siglo, sino también en el movimiento de la Nueva Objetividad en obras como la de Otto Dix titulada *Pequeña muchacha* (1922). También en el plano noruego con la pieza *Pubertad* de Edvard Munch, realizada entre los años 1894 y 1895, e inclusive, en la pintura austríaca con el trabajo de Egon Schiele *Mujer joven masturbándose* (1911). En estas tres obras los pintores se centran en destacar una visión erotizada del físico de la “mujer-niña”. Más adelante, a finales de la década de 1930, Balthus desarrollará una serie de pinturas protagonizadas por niñas. En *Thérèse* o *Thérèse soñando*, ambas realizadas en 1938, y en línea con la simplicidad de la construcción psicológica mencionada anteriormente, las figuras adoptan una actitud notablemente ensimismada que se caracteriza por una mirada ausente o bien por unos ojos cerrados y un rostro ladeado. Nuevamente, en este caso se hace hincapié en el físico femenino sexualizado, dado que la postura abierta de las piernas dirige la atención del espectador hacia la zona genital de la niña.

Las siguientes palabras – originalmente planteadas por el crítico de arte Octave Mirbeau al referirse a la obra del escultor

francés Aristide Maillol (y que están citadas por Lorduy–Osés, 2021: 161) – pueden aplicarse perfectamente a la percepción que se tuvo en aquella época de la corporalidad erotizada de la mujer infantilizada:

Su cuerpo, vivificado por grandes oleadas de sangre joven y pura, no está mancillado por el vicio, ni con la marchitez prematura o defectos. Ella no sueña, nunca ha soñado, pero vive intensamente [...] en la naturaleza, de la cual ella es, en cierto modo, símbolo de alegría y salud [...]. Ella posee una fuerte sexualidad [...] es casta, ardiente, augusta [...]. La sensualidad que se desprende de su piel, tan suave, de sus extremidades tan flexibles, tiene la franqueza exquisita, robusta y límpida de la flor [...] (Lorduy-Osés, 2021: 161).

El estereotipo de la mujer exótica es otro de los prototipos femeninos más recurrentes en la pintura expresionista. A este respecto, las influencias oceánicas y africanas jugaron un papel crucial, especialmente, entre los pintores de *El Puente* (*Die Brücke*). Esta asociación de artistas alemanes se estableció en Dresde entre los años 1905 y 1913. Tanto Ernst Ludwig Kirchner como Max Pechstein y Emil Nolde, formaron parte de este grupo: Kirchner fue uno de sus fundadores y perteneció al primer núcleo de pintores, mientras que Pechstein y Nolde al segundo. A grandes rasgos, *El Puente* entendió la pintura expresionista “bajo una óptica fundamentalmente vitalista: [...] como una vivencia total, relación arte–vida constante en el arte moderno” (Gamonal Torres, 1992: 496). Metodológicamente hablando, estos artistas trabajaron:

[...] en comunidad y el desprecio hacia la individualidad estilística convertía en práctica común la copia mutua, hasta el punto de que en algunas exposiciones [...] los cuadros pintados por uno eran luego xilografiados por otro pintor diferente [...]. Los pintores del *Brücke* continuaron, entre los años 1905 y 1907, la tradición postimpresionista en la sugestión de Van Gogh, cuya obra fue expuesta en Dresde en 1905. Con posterioridad, entre 1908 y 1911, pasaron (*Marcela* de Kirchner es un buen ejemplo) por una fase decididamente *fauve*, debida [...] al conocimiento

de la obra de Matisse proporcionado por los viajes de Pechstein a París [...] (Gamonal Torres, 1992: 501).

En vista de lo anterior, las siguientes palabras de María Dolores Jiménez-Blanco, redactadas en el prólogo de *Paul Gauguin. Escritos de un salvaje* (2019), delinean con gran acierto las premisas definitorias de la pintura que desarrollarían los expresionistas:

[...] tiene su punto de partida en las emociones, transmitidas a través del color – un color cada vez más libre, incluso arbitrario – y no en las reglas prescritas académicamente, salvaguardadas a través de la supremacía del dibujo. Se trata de emociones y sensaciones que se originan en el propio pintor y que hacen referencia a una visión interior [...]. Se trata de una visión más sincera, más intensa y, sobre todo, más *verdadera* que ninguna otra. Una visión que, liberada de la servidumbre del estudio visual de la realidad, de la obsesión por la verosimilitud y por la percepción, permitirá al pintor llegar mucho más allá de la realidad tangible (Gauguin, 2019: 17).

Durante aquellos años, estos pintores mostraron mucho interés por la iconografía relativa a la etnología. De hecho, el *Museo Kirchner* de Davos dispone de una fotografía datada entre 1912 y 1914 donde se puede contemplar al pintor Kirchner dialogando con su futura compañera, la bailarina Erna Schilling. En la imagen se aprecian varias esculturas de origen africano, así como una especie de telar que actúa como mantel, en el cual se reconocen, también, motivos de alguna cultura tribal.

La obra *Milli durmiendo* (1911) (Figura 3) de Ernst Ludwig Kirchner presenta a una mujer que perteneció a un grupo de bailarines de jazz que durante los primeros años de 1900 se dedicó a modelar para algunos de los pintores de *El Puente*. La figura femenina de Milli, dormida, sonriente, inofensiva e indefensa, es representada principalmente por medio de la exaltación de la sensualidad de su cuerpo. A través de líneas angulosas y colores saturados – dos de los rasgos característicos de la plástica expresionista – la mujer se presenta no solo como una figura completamente pasiva, sino también como un objeto estético y cargado de exotismo. En esta obra, la figura de la

alteridad se sexualiza con la intención de satisfacer la mirada del varón europeo. Es decir, estos aspectos, asociados a la moda del orientalismo, revelaron un enfoque fetichizado del cuerpo femenino aborigen.

Figura 3. Ernst Ludwig Kirchner: *Milli durmiendo* (1911).



Fuente: Kirchner (2022: 9).

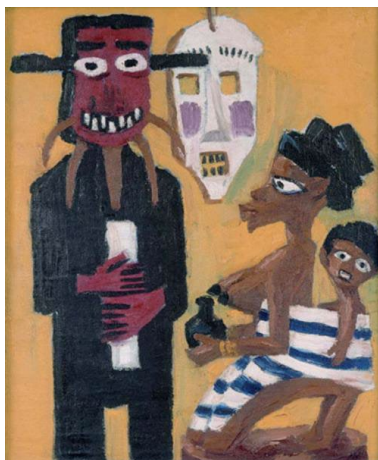
También, la elección de representar a Milli en un estado de sueño refuerza el tópico de lo exótico como algo inaccesible y misterioso aunque, no olvidemos, dominado bajo la mirada del artista varón occidental. Con gran acierto lo explica Puleo al sostener que:

El indígena, la Mujer, el animal son demonizados para que su dominación aparezca como legítima [...]. Este proceso no se produce a nivel consciente sino que constituye el fondo de convicciones de una sociedad colonialista, sexista o exageradamente antropocéntrica (Puleo, 1997: 171).

En el marco de la discusión sobre la representación de lo exótico y la influencia colonialista en la pintura alemana de las primeras décadas del siglo XX, la pieza *El misionero* (Figura 4) realizada por Emil Nolde en 1912 constituye un ejemplo excelente. En este caso, el pintor aborda el choque entre culturas mediante la presentación de una escena donde la figura erguida de un misionero se sitúa al lado de una mujer nativa que se encuentra arrodillada en actitud de sumisión, cargando un infante a la espalda. El artista utiliza un lenguaje plástico que enfatiza en la dicotomía entre la civilización y la supuesta barbarie, estilizan-

do al personaje indígena de esta pieza por medio de rasgos caricaturescos que presentan este estereotipo desde un enfoque deshumanizador: “Los aspectos primitivistas dominaban sobre todo en las representaciones de los rostros: narices angulosas, labios carnosos, barbillas puntiagudas, un énfasis en lo tosco que se complementaba con exagerados gestos y poses” (Wolf, 2022: 10).

Figura 4. Emil Nolde: *El misionero* (1912).



Fuente: <https://bit.ly/4cjFlyU>

Además, y en línea con el estudio del estereotipo de la “mujer-niña”, esta obra evidencia un enfoque machista en su tratamiento de lo exótico, porque presenta a la mujer nativa de manera sexualizada. Esto se hace patente debido a la posición que adopta su cuerpo y, asimismo, a través de la exhibición erotizada de sus dos pechos.

La obra titulada *Annah la javanesa* (1894)¹, desarrollada por Paul Gauguin en el contexto francés de finales del siglo XIX, da cuenta de lo común que era durante aquellos años reducir a las mujeres no occidentales únicamente a la representación sexualizada de su cuerpo.

Gauguin se buscó una amante exótica: Annah, la joven de Java que ejecutaba danzas para los señores de la sociedad, acompañada siempre de un monito. El retrato [...] se esfuerza

¹ Una de las particularidades de esta pieza reside en su título alternativo: *La pequeña Judith todavía es virgen*.

por lograr la misma evocación de desnudez natural que se observa en los retratos de las isleñas realizados en Tahití. Esta vez, no obstante, no parece que haya salido tan bien lo de la evidente animalidad del ser humano, pues esta mujer no se ha desnudado porque la inocencia sea para ella como un vestido natural. Ha sido desnudada por la sociedad, por las ávidas miradas de un público masculino. Representa la imagen del encanto exótico (Walther, 2022: 60).

En consonancia con esta cuestión, Jiménez-Blanco precisa que Gauguin también llegó a hablar “del inocente encanto de las mujeres tahitianas, de su entrega erótica libre de toda timidez o sentido de culpa, de la espontaneidad de las adolescentes que compartieron con él su cabaña” (Gauguin, 2019: 14). En otra ocasión, en una carta datada el año 1895 y dirigida a su amigo Monfreid, Gauguin dejó escrito lo siguiente: “No tengo nada de qué quejarme en estos momentos. Todas las noches chiquillas endiabladas invaden mi lecho. Ayer tuve tres con que ocuparme [...]” (Gauguin, 2019: 16).

Aunque se trate de un caso francés, resulta de interés destacar que estas ideas pueden extrapolarse al contexto alemán para entender cómo lo exótico se manifestó en las obras que, algunos años después, desarrollarían los pintores del grupo *El Puente*. Así, se subraya el modo en que la representación de lo exótico, moldeada por una perspectiva colonialista y sexista, se mitificó en el arte alemán de esta época. Sin embargo, resulta muy importante no olvidar que este proceso tuvo sus raíces en la pintura francesa.

En lo que se refiere a las figuras de la prostituta y de la *femme fatale*, hemos agrupado estos dos estereotipos dado que existe una correlación entre ambos que es muy interesante. La *femme fatale* y la prostituta no solo encarnan una ambigüedad moral – porque son atractivas y seductoras pero, al mismo tiempo, peligrosas y destructivas –, sino que también subvierten el orden patriarcal al desafiar la normatividad de género y, por tanto, al cuestionar las relaciones hegemónicas de poder.

La obra *Domina Mea* de Rudolf Schlichter (1927/28) (Figura 5) simboliza la fascinación y, asimismo, el temor que se tenía

durante aquella época hacia la figura de la *femme fatale*². La maldad que la caracterizaba – a ella y también a la prostituta – tiene su fundamento en el poder corrupto de su erotismo:

Mala, porque es erótica – exclusivamente erótica –, y porque comparte con los hombres muchas cosas emanadas del erotismo [...]. Todo lo obtiene a partir del eros y de su papel en él: por ejemplo el espacio de lo público, la calle, el dinero, el no parentesco, la noche, el alcohol [...], el lenguaje erótico [...], la seducción abierta, etcétera (Lagarde, 1997: 575).

En esta obra de Schlichter, el estereotipo – que vincula, por un lado, el erotismo y, por otro lado, el poder destructivo – se ve plasmado mediante la representación de una mujer que adopta una actitud dominante y autoritaria mientras pisa la nuca de un hombre que se ubica en cuadrupedia, asustado. Por la posición de las figuras, salta a la vista que la mujer representada rompe con las normas sociales y también sexuales, en sintonía con lo que estaba ocurriendo en el convulso período de entreguerras alemán. A este respecto, Margarita Almela Boix subraya las ideas de la investigadora Ángeles Cruzado al plantear que:

Otro de sus rasgos es el de su poder de dominación sobre el hombre: «solo la posee el que se convierte en su esclavo» y «es ella la que elige y lleva las riendas de la relación» con el hombre, que se convierte en sus manos en una «frágil marioneta» (Almela Boix, García Lorenzo y Guzmán, 2014: 87).

² La *femme fatale* debe su consagración a la industria cinematográfica. Sin embargo, su origen reside en la denominada figura de la *femme damnée*. Para ahondar en los fundamentos de ambas, véase Cruzado (2009) y Lorduy-Oses (2021).

Figura 5. Rudolf Schlichter: *Domina Mea* (1927/28).



Fuente: Fotografía propia (Museo Leopold, Viena).

En este plano, a través de *Domina Mea* también se explora la imagen de la prostituta como un símbolo de depravación moral³ y, por ende, como una amenaza en referencia a la masculinidad:

Los hombres [...] no solo calificaron de prostituta a toda mujer de sexualidad independiente, sino que condenaron a la prostituta como una mujer despreciable e infame. Una mujer buena solo tenía relaciones sexuales con su marido o amo, una mujer que las mantuviera con más hombres amenazaba el equilibrio social (Anderson y Zinsser, 1991: 69).

En cuanto a la representación de la figura de la prostituta y realizando un repaso pormenorizado de la identificación que el cristianismo establece en referencia a la mujer, Almela Boix explica que:

La contradicción insalvable que de esto se derivaría la resuelven los teólogos considerando aceptable, por necesaria, la sexualidad reproductiva dentro del matrimonio y estigmatizando la sexualidad no reproductiva, que se disociaba del matrimonio «y se asignaba a una categoría diferente de mujeres, las prostitutas» (Almela Boix, García Lorenzo y Guzmán, 2014: 72).

³ Este último aspecto es muy recurrente en el arte alemán de la época, particularmente, en el movimiento de la Nueva Objetividad.

Por tanto, en línea con lo anterior, al estudiar la evolución histórica de la prostituta, debemos recordar que, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, esta figura se convirtió en un símbolo de enfermedad. Así, su cuerpo fue concebido como una entidad decadente y degradada⁴ y, más importante aún, asociada a la muerte.

En la litografía de Karl Hubbuch titulada *En el frenesí de la locura* (1922) (Imagen 6) se advierte un esqueleto vestido con una túnica o toga que rodea el cuerpo de una mujer desnuda. Son varias las prostitutas representadas en este trabajo, sin embargo, nos centraremos en aquella que está situada en el centro superior de la composición y a la que el esqueleto persigue. Lo determinante en este caso reside en el modo en que la muerte y la prostituta se presentan como dos personajes indisolubles.

Figura 6. Karl Hubbuch: *En el frenesí de la locura* (1922).



Fuente: Fotografía propia (Museo Leopold, Viena).

En línea con la asociación que se establece entre la decadencia – que en esta obra se identifica explícitamente como una decadencia física – y el oficio de la prostitución, Marcela Lagarde precisa que:

⁴ Otro ejemplo de la decadencia vinculada a la prostitución se observa en la obra *Extremo sur* (1918) de George Grosz. En la esquina inferior izquierda de esta acuarela hay representada lo que parece ser una prostituta desnuda, calva y con un gesto facial expresamente desfigurado.

El cuerpo de las prostitutas es el espacio del sacrilegio, de la transgresión del tabú, [...] es el espacio material y subjetivo de la realización del pecado [...]. La mujer cosificada, ni siquiera consciente, aprueba o participa en esa afrenta. Es solo territorio y vehículo para la necesaria vivencia masculina del pecado del eros (Lagarde, 1997: 567).

Esta apreciación resulta sustancial dado que en esta obra la figura de la prostituta aparece representada *fuera de sí*. La mujer situada en la parte inferior central del grabado aparece, directamente, con la cabeza reclinada y con los ojos cerrados. En otras palabras, inconsciente por completo.

A finales del siglo XIX, el francés Toulouse-Lautrec pintó *La inspección médica* (1894). En este caso la decadencia de la prostituta se aborda implícitamente, pues no se la retrata como una figura deforme, fea y abyecta, sino con un físico normativo. No obstante, las dos mujeres que se observan en la obra están en fila y desnudas de cintura para abajo. Se encuentran a la espera, como bien indica el título de la pieza, de que se les realice una revisión médica. También en el contexto neerlandés se abordó pictóricamente la figura de la *femme fatale*. En 1905, Kees van Dongen pintó el óleo titulado, precisamente, *Femme Fatale*. En esta pieza representó de frente a una mujer dejando al descubierto su pecho izquierdo. Conviene subrayar la importancia que tienen los pechos femeninos en este tipo de representaciones, pues como explica Marcela Lagarde:

La prostituta es, entre las mujeres, en el territorio de su cuerpo sólo vulva y vellosidades, piel olorosa y senos que no alimentan; de ellos no mana leche pero están allí para hacer la representación de mamar, la prohibida, la erotizada (Lagarde, 1997: 567-568).

3. CONCLUSIONES

Podemos deducir de lo expuesto que, a través de las pinturas que hemos revisado de la “mujer-niña” de Ernst Ludwig Kirchner y Max Pechstein, se reforzaron los estereotipos de género que limitaban la percepción de la mujer, únicamente, a un ideal de fragilidad y pureza. Este último aspecto sirve como ejemplo del

modo en que el arte tuvo el poder de asentar la concepción tan encorsetada sobre el género y sobre la edad – siempre en referencia a la figura femenina – y, por tanto, la manera en que contribuyó a que se estableciese un imaginario colectivo que perpetuó el interés por la infantilización y sexualización de la mujer. Por otro lado, en lo referente a las representaciones de Ernst Ludwig Kirchner y Emil Nolde de la mujer exótica, no solo inferimos que se mitificaron, sino también que se sexualizaron a las mujeres nativas, perpetuando una visión distorsionada y romantizada que, en última instancia, ayudó a reforzar las narrativas coloniales predominantes en el continente europeo de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En tercer lugar, del modo en que se abordó la figura de la prostituta y de la *femme fatale* en las obras de Rudolf Schlichter y Karl Hubbuch, concluimos que la sexualidad femenina independiente fue visiblemente estigmatizada y, al mismo tiempo, conectada con la degeneración y la muerte. Así, estos trabajos subrayaron la manera en que la representación artística de la prostituta y de la *femme fatale* no solo reflejó las preocupaciones sociales y morales de la época, sino que también reforzó una visión misógina de la sexualidad femenina subversiva, convirtiéndola en un símbolo de peligro y corrupción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMELA BOIX, Margarita; GARCÍA LORENZO, María y GUZMÁN, Helena (2014). *Malas*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia. Volumen I*. Editorial Crítica.
- CRUZADO, Ángeles (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, 8, 36-58.
<https://doi.org/10.12795/RICL.2009.i08.04>
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel (1992). El Expresionismo y las vanguardias en Alemania. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 493-515.
- GAUGUIN, Paul (2019). *Paul Gauguin. Escritos de un salvaje*. Ediciones Akal.

- LAGARDE, Marcela (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- LORDUY-OSÉS, Lucas (2021). Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 28(1), 157-177. <https://doi.org/10.30827/arenal.v28i1.7880>
- MAYAYO, Patricia (2015). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra.
- PENA LÓPEZ, Carmen (1996). Estereotipos femeninos en la pintura. Pálidas y esquirolas. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 5, 53-60.
- PORTAL, Frédéric (1996). *El simbolismo de los colores*. José J. de Olañeta Editor.
- PULEO, Alicia H. (1997). Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 14, 167-172.
- REWALD, Sabine (2013). *Balthus: cats and girls*. The Metropolitan Museum of Art.
- SIMMEL, Georg (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba.
- WALTHER, Ingo F. (2022). *Gauguin*. Taschen.
- WOLF, Norbert (2022). *Kirchner*. Taschen.

ANÁLISIS DEL DESTINO TRÁGICO DE LAS IMÁGENES FEMENINAS A TRAVÉS DE LA COMPARACIÓN DE LAS NOVELAS DE LAO SHE

ANALYSIS OF THE TRAGIC FATE OF FEMALE IMAGES THROUGH THE COMPARISON OF LAO SHE'S NOVELS

Wanruo LUO
Universidad de Salamanca

Resumen

Luna creciente y *Luz de sol* son dos novelas escritas por el novelista chino Lao She, alrededor del 1930, que narran el trágico destino de las mujeres de diferentes clases sociales. El propósito de este trabajo es comparar las dos novelas analizando los cambios ideológicos de la sociedad china y la lucha de las mujeres por la libertad bajo el dominio de la ideología feudal en aquella época con la finalidad de entender las causas y las consecuencias del trágico destino de estas mujeres.

Palabras clave: Lao She, tragedia, figura femenina, patriarcado, libertad

Abstract

Crescent Moon and *Sunlight* are two novels written by the Chinese novelist Lao She, around 1930, which narrate the tragic fate of women from different social classes. The purpose of this work is to compare the two novels, analyzing the ideological changes in Chinese society and the women's struggle for freedom under the domination of feudal ideology at that time in order to understand the causes and consequences of the tragic fate of these women.

Keywords: Lao She, tragedy, female figure, patriarchy, freedom

INTRODUCCIÓN

Lao She (1899-1966), es el apodo del escritor de origen manchú Shu Qingchun (Sumuru, en manchú). Fue un novelista y dramaturgo chino moderno y fue galardonado con el título de artista del pueblo por su creación de *Longxugou*. Sus obras principales incluyen *El camello Xiangzi*, *Cuatro generaciones viviendo bajo un mismo techo* y *El salón de té*. La mayoría de sus obras se basan en la vida de los ciudadanos de Pekín y reflejan los cambios sociales en esta ciudad desde finales de la dinastía Qing hasta casi medio siglo después de la fundación de la Nueva China¹. Lao She dedicó toda su vida a las actividades de creación literaria. Durante los cuarenta años que estuvo activo en el mundo literario, creó muchas obras que tuvieron una influencia de gran alcance. Entre ellos, hay 13 novelas, 5 novelas medianas y más de 60 cuentos. Hay una gran cantidad de obras que involucran a mujeres en sus obras. Han Yuerong en *Luna creciente* y Zhang Xiaoyue en *Luz de sol* son dos imágenes femeninas representativas dentro de sus obras.

Las mujeres creadas en las obras de Lao She tienen una gran relación con su entorno de vida. Perdió a su padre cuando era pequeño, y las principales mujeres con las que entró en contacto durante su infancia y adolescencia fueron su madre y su hermana. Un entorno de vida así afectará inevitablemente la creación de él, especialmente la configuración de imágenes femeninas en sus obras, e incluso la formación de su visión de las mujeres. Lao She nació en una familia manchú pobre el 3 de febrero de 1899. Su padre era un defensor que defendía al ejército imperial Qing. Murió cuando las Fuerzas Aliadas de las Ocho Potencias²

¹ La última dinastía Qing (1840-1912) fue el último período del gobierno de la dinastía Qing, el comienzo de la historia china moderna y el período de formación de la sociedad semicolonial y semifeudal de la China moderna. El 1 de octubre de 1949 se estableció el Gobierno Popular Central de la República Popular China. Por lo tanto, el período comprendido entre el final de la dinastía Qing y la fundación de la Nueva China se refiere alrededor de 1912 a 1949.

² Las Fuerzas Aliadas de las Ocho Potencias entraron en Pekín durante la Rebelión de los Bóxers en 1900, cuando ejércitos de ocho países, incluidos Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Rusia, Alemania, Japón, Italia y Austria, atacaron Pekín. En ese momento, los miembros de la Rebelión de los

entraron en Pekín en 1900. En ese momento sólo tenía un año y medio. Después de la muerte de su padre, la familia depende únicamente de la madre para ayudar a otros con la costura y otros trabajos ocasionales. Las excelentes cualidades de su madre también establecieron en su mente la primera y más perfecta imagen femenina.

Las imágenes femeninas representadas en las novelas de Lao She se pueden dividir aproximadamente en cuatro tipos: un es mujeres tradicionales, el segundo es mujeres intelectuales, el tercer es mujeres prostitutas y el último es las mujeres con caracteres fuertes. En comparación con los escritores modernos del mismo período, la conciencia femenina de Lao She es más tradicional. Admira a las mujeres tradicionales que respetan la ética femenina, son inteligentes, virtuosas y trabajan duro sin quejarse. No le interesan las mujeres modernas y detesta profundamente a las llamadas mujeres elegantes y arrogantes. Al mismo tiempo, a las prostitutas que aparecían en sus novelas, no las consideraba como el flagelo de la belleza promiscua desde la perspectiva de la ética y la moral feudal en sus creaciones. En cambio, utilizaba fuertes sentimientos humanitarios para prestarles atención y simpatizar con ellas, y elogiar su carácter bondadoso y perseverante. Sobre la sociedad dominada por los hombres, la investigadora Zhang Ailan mencionó lo siguiente en su artículo:

La cultura tradicional china siempre ha considerado a los hombres como yang y a las mujeres como yin, el sol es masculino y la luna es femenina. Los hombres de la novela son todo sol, lo que les da a las mujeres el significado de luz de sol y lluvia. Las mujeres serán felices y románticas cuando reciban el sol, pero si lo pierden, no tendrán nada. Sin embargo, la luna es un símbolo de dolor y miseria (2007: 19).

Las mujeres de *Luna creciente* y *Luz de sol* viven en sociedades patriarcales y enfrentan dilemas de supervivencia

Bóxers se opusieron a la influencia extranjera en China y lanzaron ataques contra misioneros e invasores extranjeros. Como el gobierno Qing no logró controlar eficazmente la situación, las Fuerzas Aliadas de las Ocho Potencias finalmente atacaron Pekín.

similares. En una sociedad patriarcal, se exige que las mujeres sean fieles y castas, lo que limita su libertad y sus opciones. Ya sean pobres o ricas, es difícil para las mujeres escapar de las limitaciones de esta norma. Las mujeres de *Luna creciente* tienen que depender de la prostitución para llegar a fin de mes debido a la pobreza, mientras que la mujer de *Luz de sol* también tiene problemas debido a matrimonios desafortunados.

Luna creciente es la novela mediana representativa de Lao She. Es amada por lectores y académicos y ha sido ampliamente elogiada. También ocupa una posición insustituible en la historia de la literatura china moderna. Sin embargo, *Luz de sol* ha recibido poca atención por parte de los lectores (Yi, 2015: 39).

Sin embargo, el nacimiento de *Luz de sol* marca que el pensamiento de Lao She sobre los problemas de las mujeres ha pasado de la crítica social cuando escribió *Luna creciente* a criticar a las propias mujeres. La creación de la imagen de nuevas mujeres refleja el pensamiento profundo y maduro del autor sobre las cuestiones de la mujer. *Luz de sol* y *Luna creciente* se complementan para mostrar el daño mental causado a las mujeres por la sociedad patriarcal. El autor también intentó ilustrar el impacto negativo de los factores económicos en la liberación de las mujeres. La imagen de las nuevas mujeres en *Luz de sol* sirve como una importante advertencia para las mujeres contemporáneas. El propósito de este trabajo es mostrar el impacto de la sociedad patriarcal en diferentes mujeres y la importancia de la búsqueda de la independencia por parte de ellas a través del análisis de las experiencias de estas dos jóvenes.

1. EL TRÁGICO DESTINO DE HAN YUERONG, QUIEN SE CONVIRTIÓ EN PROSTITUTA PARA SOBREVIVIR EN *LUNA CRECIENTE*

En la vieja China de la década de 1930, debido a la invasión del imperialismo y al compromiso y rendición del Kuomintang de China³, los asuntos internos y externos sufrieron fracasos

³ El Kuomintang de China es un partido político fundado por Sun Yat-sen. Sus predecesores incluyen la Sociedad Xingzhong, el Tongmenghui chino, el Kuomintang y el Partido Revolucionario Chino. En 1894, Sun Yat-sen fundó

sucesivos. En la ciudad parece haber paz y prosperidad en la superficie, pero en realidad la industria y el comercio están cerrados, el mercado está deprimido, los trabajadores pierden desempleados y la gente está empobrecida. La gente de la base de la ciudad vive una dolorosa vida de esclavitud, y el fenómeno de la prostitución es un producto deformado de la desesperación de la gente de la base por sobrevivir y la decadencia moral de los propietarios. Lao She vio el rincón más oscuro de la clase baja. Fue en contra de la costumbre y escribió sobre prostitutas que estaban disgustadas por los conceptos tradicionales.

Luna creciente es una novela mediana escrita por Lao She en 1935. Cuenta la historia de una madre y una hija que fueron obligadas a prostituirse en la vieja sociedad a través de una narración en primera persona, revelando el proceso de lucha de las mujeres contra el destino bajo un trato desigual. “La imagen de *Luna creciente* es la luna, que sólo puede existir en la oscuridad y es fácilmente oscurecida por nubes oscuras, lo que establece el tono desafortunado de la novela” (Chang, 2015: 25). En la novela *Luna creciente*, el padre del protagonista Han Yuerong murió de pobreza y enfermedad cuando la hija tenía 7 años. Su madre lavaba ropa todo el día y trabajaba duro día y noche, pero no podía llegar a fin de mes, por lo que tuvo que llevar a su hija a casarse de nuevo. El nuevo padre fue muy amable con la madre y la hija. Han Yuerong fue a la escuela y cuando estaba a punto de graduarse de la escuela primaria, su padrastro desapareció repentinamente. Su madre volvió a trabajar duro igual que anteriormente para mantener a su hija y finalmente se convirtió en prostituta. La identidad de su madre la hace tímida para conocer gente. Entre las compañeras que se graduaron temprano, algunas se convirtieron en concubinas y otras en prostitutas. Ella siempre estuvo preocupada por su futuro y destino. Finalmente, un día, su madre le señaló dos caminos: hacerse cargo de su trabajo y mantener a la familia o seguir

el Xingzhonghui en Honolulu, EE. UU., lo que marcó el primer predecesor del Kuomintang chino. En 1905, Sun Yat-sen estableció la Liga China en Tokio, Japón, promoviendo aún más el desarrollo del movimiento revolucionario. En 1912, el Tongmenghui se unió a otros partidos pequeños para reorganizarse en el Kuomintang. En 1919, el Kuomintang pasó a denominarse oficialmente Kuomintang de China.

caminos separados y ganarse la vida por su cuenta. Ella eligió lo último. Su madre se fue con el comerciante de la tienda de panecillos al vapor. Con la ayuda del bondadoso director de la escuela, Han Yuerong encontró un trabajo de redacción y pagó su alojamiento y comida. Se ama y se respeta a sí misma, trabaja con diligencia, se esfuerza por ser útil y se destaca entre las chicas. Pero poco después, la escuela cambió de director y ella necesitaba encontrar otra manera de ganarse la vida. Está decidida a no depender de nadie y a mantenerse a sí misma. El mundo es grande y pequeño, y después de muchas dificultades, no pudo encontrar un lugar donde quedarse. Finalmente entendió que las habilidades y la moral que se enseñaban en la escuela eran una broma y comprendió que el camino que eligió su madre era el único. Pero ella no estaba dispuesta a caer y aun así tuvo que luchar de nuevo. Ella acudió al director original en busca de ayuda y conoció a su sobrino en la casa del director, un joven decente, amable y entusiasta. Esa noche le envió dinero del director y le dijo que el director había encontrado un buen lugar para que ella viviera. Ella estaba encantada y conmovida. Más tarde descubrió que todas esas eran mentiras que él inventó para poseerla. De esta manera, con esperanza de vida, se convirtió en su amante. Los buenos momentos no duraron mucho y su sueño pronto llegó a su fin. Un día, una joven que parecía una figurita de porcelana llegó a la puerta. Era la esposa del joven, llorando y rogándole que le devolviera a su marido. Han Yuerong sintió pena por la joven, prometió dejarlo ir y ella se alejó en secreto. Después de más de medio mes de arduo trabajo, encontró trabajo como camarera en un pequeño restaurante. Pero como se negó a seducir a los clientes con su apariencia, su jefe la despidió. Después de eso, soportó el dolor del desempleo durante mucho tiempo.

La tortura de la vida finalmente le hizo comprender las dificultades de su madre. Ya no asumió ninguna responsabilidad moral por nadie y comenzó a convertirse en una prostituta y seguir el camino de su madre. Cuando contrajo una enfermedad de transmisión sexual y sintió dolores, su madre la encontró. Resulta que ha sido abandonada por el comerciante de la tienda de panecillos al vapor. Cuando madre e hija se reunieron después de una larga separación, su madre no le dio ningún consuelo. Ella sólo se preocupaba por su negocio como una prostituta. Sus ojos

habían perdido el brillo de su juventud y sólo ocasionalmente parpadeaban cuando veía dinero. Había estado siendo prostituta toda su vida y lo único que quedaba era un poco de pelo blanco y piel negra arrugada. Desde su madre vio su futuro. La autora Yang creía que “*Luna creciente* utiliza técnicas intertextuales para crear una biografía de una madre y una hija. La juventud de la hija refleja la de su madre, y la vejez de su madre también refleja la de su hija” (Yang, 2020: 35).

Poco después, el nuevo funcionario de la ciudad es un hipócrita santurrón y las prostitutas oficiales pueden seguir haciendo negocios como de costumbre, porque pagan impuestos. Despreciaba a las prostitutas secretas⁴ por ser moralmente corruptas, por lo que las envió a todas a reformatorios para reformarse. Ella rechazó las tácticas hipócritas del nuevo funcionario y fue arrestada por la policía y enviada a prisión. Sintió que la prisión era un buen lugar. Una vez que entró, ya no quería salir. Este mundo no es un sueño, es un verdadero infierno para ella. “En la creación literaria de Lao She, la muerte suele estar estrechamente relacionada con la sociedad oscura. La novela *Luna creciente* comienza con la muerte del padre de la protagonista y termina con la muerte del corazón de ella” (Gao, 2017: 14), esto revela la oscura realidad social de la antigua época que provocó esta tragedia.

2. LA TRAGEDIA DE LA MUJER RICA ZHANG XIAOYUE EN *LUZ DE SOL*

Luz de sol es un cuento escrito por Lao She a mediados y finales de la década de 1930. Al comienzo del cuento, Zhang Xiaoyue recuerda su vida infantil. Respecto a su infancia, todos sus recuerdos eran hermosos, e incluso sus recuerdos de los días lluviosos no eran nada tristes. Lo que podía pensar de la lluvia eran libélulas sobre agua estancada, flores con gotas de agua y arcoíris después de la lluvia. Se puede ver en qué tipo de belleza y felicidad vivía. No sólo eso, ella supo que era diferente desde una edad temprana con sus favorables condiciones familiares, su

⁴ Las prostitutas secretas se refieren a prostitutas que se dedican a la prostitución en algunos países y regiones sin permiso oficial.

estatus de hija noble y su hermosa apariencia. Ya sea en casa o en la escuela, ella es el centro de atención. Su familia elogió su belleza y sus maestros de escuela alabaron su inteligencia. Cuando se llevaba con sus compañeros, gradualmente descubrió que era más inteligente que ellos. Así que, naturalmente, miraba todo lo que la rodeaba como un orgulloso pavo real. “La información de que ella nació en una familia rica es importante aquí. Lao She simpatiza con los pobres, mientras que los ricos y poderosos son generalmente personajes negativos o neutrales en sus novelas” (Li, 2017: 177).

Pronto, se vio inmersa en su belleza e inteligencia innatas, pensando que podía sentarse y relajarse simplemente confiando en estas dos cosas de la vida. No sabía ella que los regalos que Dios le había dado tenían precios marcados en secreto. Gradualmente se fue acostumbrando a estar rodeada y a ser el centro de atención. Ya no le interesa recibir elogios de los profesores. Para aquellos estudiantes con excelentes calificaciones, siente que puede hacerlo, pero simplemente no se molesta en trabajar duro.

En el balance del amor y la riqueza, la chica eligió lo último. Usó su inteligencia para hacer cálculos precisos. La riqueza, el estatus, la fama y el prestigio eran todos reales y tenían un valor claro. Pero ¿cuánto vale el amor por libra? El amor no se puede medir. En su mente brillante, consideraba que el amor no valía nada. Pero ella nunca entendería que era todo lo contrario. El amor es la cosa más valiosa del mundo. Es difícil decir cuánto vale una libra de amor porque su valor no se puede medir en términos materiales. Cuando siguió las órdenes de sus padres de casarse con un moralista respetado y se convirtió en una dama rica, disfrutando de la reputación y el estatus, y viviendo la vida que quería, no estaba satisfecha con la monótona riqueza que tenía delante y comenzó a anhelar el amor. Añorando el amor inútil que había abandonado porque finalmente no pudo soportar el matrimonio sin amor. Sin embargo, cuando decidió arriesgarse a traicionar a su matrimonio para buscar excitación, la realidad le dio otra fuerte bofetada. La persona a la que engañó fue arreglada en secreto por su marido, y su marido la vendió a cambio de la oportunidad de ascender y hacer una fortuna. Su matrimonio fue una conspiración desde el principio y ella era solo una herramienta para que su marido ascendiera y ganará dinero. Este

es un matrimonio donde cada uno obtiene lo que necesita y sin amor. La verdad es mucho más que eso. El marido se había casado con una concubina joven y hermosa, cuyo propósito era el mismo que el de su esposa. Estas mujeres parecían vivir en un ambiente rico, pero eran un grupo de mujeres desafortunadas que no podían controlar sus propias vidas y vivían una vida depravada. En ese momento, su autoestima fue humillada, por lo que se resistió a su esposo y exigió el divorcio. Como resultado, su esposo quedó arruinado, ella perdió su condición de esposa rica y su familia ya no la aceptó. Se puede ver que en la vieja sociedad, incluso las mujeres ricas eran sólo muñecas de hombres y no podían tener una personalidad y una autoestima independientes. “El cuento se llama *Luz de sol* y utiliza metáforas simbólicas para describir la experiencia de vida de la dama rica, lo que deja una profunda impresión en la gente” (Fu, 2007: 177).

Hay una tragedia similar en *Sueño en el Pabellón Rojo*. Jiashe debía a la familia Sun cinco mil taels de plata y no pudo pagarlos, por lo que casó a su hija Yingchun para saldar la deuda. Sun Shaozu no sólo no amaba a Yingchun, sino que ni siquiera le tenía un respeto básico. La violencia y el abuso doméstico son algo común. Esos cinco mil taels se convirtieron en el precio de la vida de Yingchun. Yingchun finalmente fue torturada hasta la muerte y tuvo el destino más miserable entre las cuatro damas de la familia Jia. Se puede ver que el amor es el factor más importante en el matrimonio.

Luz de sol es uno de los pocos cuentos escritos por Lao She desde una perspectiva femenina. A diferencia de su otra novela *Luna creciente*, *Luz de sol* parte más profundamente de las propias mujeres, revelando que la causa de la tragedia de las mujeres no es sólo la sociedad patriarcal de esa época. Cuando llegan nuevas tendencias de pensamiento y la nueva economía, cómo las mujeres deben establecer valores correctos para defenderse en los rápidos cambios es una cuestión en la que deberíamos pensar después de leer la novela. Algunas personas dicen que en la sociedad patriarcal de aquella época, la tragedia de las mujeres ya no bastaba para explicar nada. Pero creemos que incluso hoy, cuando las mujeres se han vuelto independientes e incluso representan una gran proporción de la economía de mercado, esta historia todavía puede darnos mucho en qué pensar.

3. CONTENIDO COMPLEMENTARIO SOBRE LAS MUJERES EN ESTAS DOS NOVELAS A TRAVÉS DE LA COMPARACIÓN

Comparando las dos protagonistas de *Luna creciente* y *Luz de sol*, encontraremos que las dos novelas no sólo son similares en forma⁵, sino que también forman un complemento en contenido. “Si lo primero trata sobre la pobreza y las mujeres, lo segundo trata sobre la riqueza y las mujeres, pero los problemas que enfrentan y sus pensamientos conductuales son los mismos” (Gan, 2005: 31). Una rama separada en *Luna creciente* tiene su destino en *Luz de sol*. Por el contrario, una flor que florece en *Luz de sol* puede dar frutos en *Luna creciente*. En otras palabras, los personajes funcionales o las tramas que no se describen en una novela se describen completamente en otra obra. En *Luna creciente*, la esposa del joven que se quedó con Han Yuerong encontró su residencia y le pidió que dejara a su esposo. Han Yuerong en realidad tenía dos opciones para elegir aquí: irse por completo y hacer una ruptura limpia, o continuar viviendo con el marido de la joven. Pero ella decidió irse, tal vez por dignidad. Así que imagínense, ¿qué pasaría si ella no decidiera irse? La respuesta en realidad está en *Luz de sol*, Zhang Xiaoyue interactuó frecuentemente con un hombre poderoso después de su matrimonio, pero fue abandonada por este hombre finalmente. Después de hacer la conexión, no es difícil descubrir que si la protagonista de *Luna creciente* no hubiera dejado al hombre que ya tenía esposa, se habría enfrentado el mismo destino de ser abandonada Zhang Xiaoyue. La camarera del restaurante de *Luna creciente* siempre ha estado esperando una vida de cuento de hadas en el futuro: casarse con un hombre rico, salir en coche y disfrutar de la felicidad. El destino futuro de este tipo de mujeres se da una pista en *Luz de sol*. La protagonista de *Luz de sol* se casó con un hombre bien emparejado, ella se subió a un coche y disfrutó de la felicidad, pero solo la entretuvo materialmente, pero le faltaba espiritualmente. No existe el llamado amor en su vida

⁵ Estas dos novelas son novelas poéticas, ambas utilizan a las mujeres como tema narrativo y están narradas en primera persona. Ambas son similares a las novelas de aprendizaje y los títulos de las novelas tienen significados simbólicos únicos.

matrimonial y, en consecuencia, no hay ninguna felicidad. Sólo hay ira y amargura por la traición y el uso mutuo.

En *Luna creciente*, la protagonista inicialmente quería ganar dinero para mantenerse de forma independiente, pero la sociedad no le dio la oportunidad porque como mujer de clase baja, aunque ha leído libros, todavía no tiene estatus social. Sólo se le abre la puerta de la humilde profesión de la prostitución. Después de que Zhang Xiaoyue se casará en *Luz de sol*, no solo se ganó el respeto y el orgullo que nunca había tenido cuando era una señorita, sino que también se dio un capricho emocional y caminó con confianza entre las celebridades, haciendo que el amor de todos viniera hacia ella, satisfaciendo en gran medida su llamada vanidad. Zhang Xiaoyue, que nació en una familia famosa, no es tan pobre en términos materiales como Han Yuerong, por lo que no tiene que salir a ganar dinero y sólo puede ser una esposa con tranquilidad. Pero debido a que su traición allanó el camino para que su marido fuera ascendido y ganará una fortuna, ella intercambió su cuerpo por el avance profesional de su marido. Este tipo de comportamiento indirecto para ganar dinero era equivalente al de una prostituta que comerciaba con dinero en efectivo. Ya sea que trabaje directamente como una prostituta secreta como Han Yuerong, o trabaje indirectamente como una prostituta de alto nivel como Zhang Xiaoyue, sus naturalezas son en realidad las mismas. La única diferencia es que Han Yuerong acepta a todos, sin importar si son clases altas o bajas, mientras que Zhang Xiaoyue solo acepta personas de la clase alta. “En comparación con *Luna creciente*, *Luz de sol* muestra, por un lado, una escena de vida social más amplia y, por otro, también busca el significado de la tragedia en las propias mujeres” (Zhang, 2012: 18-19).

Los contenidos de las dos obras anteriores se comparan y complementan, revelando de manera integral el desafortunado destino de las mujeres, incluso el destino de más mujeres representadas por Han Yuerong y Zhang Xiaoyue.

CONCLUSIÓN

Las dos obras *Luna creciente* y *Luz de sol* pueden reflejar claramente la línea de pensamiento de Lao She sobre la supervivencia y la liberación de las mujeres. Por un lado, señaló

que el antiguo sistema social y el entorno son la causa fundamental de la tragedia de la supervivencia de las mujeres mientras la sociedad y los hombres sólo se centran en los cuerpos de las mujeres e ignoran otros factores. Entonces, ya sean mujeres de familias ricas o mujeres de familias pobres, sólo pueden reducirse a juguetes o accesorios masculinos que embellecen sus derechos y su estatus. Las mujeres incluso venden sus cuerpos y su dignidad para satisfacer condiciones de vida básicas como comida y ropa, y mucho menos controlar su propio destino. Debido a las limitaciones de la realidad social y la incapacidad de satisfacer las demandas razonables de las mujeres, las mujeres sólo pueden existir en silencio cuando son silenciadas. Por ejemplo, la luna creciente y la luz del sol en los títulos de estas dos obras no son cuerpos luminosos. Sólo pueden depender del sol para producir luz. Tales condiciones de la realidad social hacen que el matrimonio y el amor de las mujeres estén deformados y fuera de su alcance, y su destino final sólo puede marchitarse. El autor He Yu mencionó las ideas de Lao She en comparación con las de Lu Xun:

Por lo tanto, si Lu Xun, desde la perspectiva de la crítica social, creía que la liberación de la mujer primero debe ganar los derechos económicos, y la liberación de la mujer debe basarse en la liberación social, entonces, desde la perspectiva de la crítica de la naturaleza humana, Lao She se burla del amor libre que utiliza la economía como medida y revela la naturaleza de los grilletes económicos que a las mujeres les resulta difícil deshacerse (2010: 109).

Por otro lado, Lao She también señaló que la tragedia de las mujeres radica en sus propias debilidades humanas, como la vanidad, la dependencia, y lo más importante, la falta de un despertar femenino consciente e independencia. Las mujeres se han visto impactadas por nuevas ideas, pero no han sido verdaderamente bautizadas. Lo que aprendieron fue sólo la forma, lejos de tocar el núcleo esencial que puede verdaderamente liberar a la mujer. Por lo tanto, aunque las mujeres de las dos obras son etiquetadas como mujeres nuevas, sus tragedias siguen siendo las tragedias de las ancianas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAO, Xueqin (2021). *Sueño en el Pabellón Rojo*. Galaxia Gutenberg.
- CHANG, Zeyue (2015). *Suplemento y retroalimentación: la interacción estilística en la creación novedosa de Lao She en los años 1930* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad Normal de Shanxi]. Recuperado de: <https://doi.org/10.7666/d.D643983> [Fecha de consultación: 22/11/2024].
- FU, Chuanfeng (2007). *Sobre Lao She's Historias cortas* [Tesis doctoral]. Universidad de Fudan, Shanghái. Recuperado de: <https://doi.org/10.7666/d.y1171565> [Fecha de consultación: 23/11/2024].
- GAN, Chunzhi (2005). La conciencia de supervivencia de las mujeres en una sociedad patriarcal: la interpretación de *Luna creciente* y *Luz de sol* de Lao She. *Revista de la Universidad de Radio y Televisión de Gansu*, 15(2), 31-32.
- GAO, Yingying (2017). *Reestudio sobre las historias breves de Lao She en el nuevo siglo* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Ciencia y Tecnología de Shanxi], Shanxi. Recuperado de: <https://doi.org/10.7666/D03384776> [Fecha de consulta: 23/11/2024].
- HE, Yu (2010). Sobre el significado contemporáneo de la imagen de las nuevas mujeres en la novela *Luz de sol* de Lao She y su comparación con *Luna creciente*. *Revista de la Universidad de Jiangnan (Edición de Humanidades y Ciencias Sociales)*, 9(2), 106-110.
- LAO, She (2008). *Cuatro generaciones viviendo bajo un mismo techo*. Pekín: Editorial de Literatura y Arte de Octubre de Pekín.
- (2011). *El camello Xiangzi*. A Coruña: Ediciones del Viento, S.L.
- (2012). *Luna creciente*. Pekín: Editorial de literatura popular.
- (2018). *El salón de té*. Editorial moderna.
- (2020). *Longxugou*. Prensa Democracia y Construcción.
- (2021). *Luz de sol*. Prensa Huacheng.
- LI, Qiangdi (2017). *Investigación de personajes en las obras literarias narrativas de Lao She* [Tesis doctoral, Universidad Normal de Anhui], Anhui. Recuperado de: <https://shorturl.at/vD5PK> [Fecha de consultación: 23/11/2024].
- YANG, Xiaohé (2020). Reflexiones culpables sobre las novelas cortas y medianas de Lao She, amor y deseo. *Revista de la Universidad Normal de Hainan (edición de ciencias sociales)*, 33(4), 34-45.
- YI, Hua (2015). La narrativa intertextual y la construcción de las mujeres en las novelas de Lao She, tomando como ejemplos *Luna creciente* y *Luz de sol*. *Revista del Instituto de Educación de Suzhou*, 32(6), 39-44.

- ZHANG, Ailan (2007). La supervivencia de las mujeres en una sociedad patriarcal: una nueva exploración de *Luna creciente* y *Luz de sol* de Lao She. *Revista de la Universidad de Radio y Televisión de Gansu*, 17(3), 18-21.
- ZHANG, Jinglei (2012). Escritura y cuestionamiento del dolor de la existencia de la mujer y del camino hacia la liberación: análisis de *Luna creciente* y *Luz de sol*. *Revista de la Universidad Normal de Huzhou*, 34(5), 16-19.

CUERPOS EN LA PANTALLA:
AUTORREPRESENTACIÓN EN EL CINE
EXPERIMENTAL FEMENINO

BODIES ON THE SCREEN:
SELF-REPRESENTATION IN EXPERIMENTAL
FEMALE CINEMA

Francisco CASADO PÉREZ
Universitat Oberta de Catalunya

Resumen

El cine experimental realizado por mujeres supone un espacio de libertad creativa que facilita la autorrepresentación, permitiéndoles explorar su identidad, sexualidad y experiencias. Este cine subvierte las narrativas hegemónicas y rompe con la mirada masculina, alejándose del voyerismo. Mediante técnicas de vanguardia, cineastas como Maya Deren, Barbara Hammer o Chantal Akerman cuestionan las representaciones tradicionales del cuerpo femenino, ofreciendo una visión compleja de ellas mismas.

Palabras clave: Autorrepresentación, Cine experimental, Cuerpo, Identidad, Vanguardia.

Abstract

Experimental cinema created by women constitutes a space of creative freedom that facilitates self-representation, allowing them to explore their identity, sexuality, and experiences. This cinema subverts hegemonic narratives and breaks away from the male gaze, distancing itself from voyeurism. Through avant-garde techniques, filmmakers such as Maya Deren, Barbara Hammer, and Chantal Akerman challenge traditional representations of the female body, offering a complex vision of themselves.

Keywords: Avant-garde, Body, Experimental Cinema, Identity, Self-representation.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, el cine experimental ha supuesto un baluarte de libertad creativa, un refugio para aquellos cineastas que aspiran a trascender las convenciones del cine comercial. Este movimiento, más que un género, pone un énfasis particular en lo visual, explorando la textura de la emulsión fotoquímica, la rítmica del montaje y la representación de la temporalidad, entre otros aspectos, y a menudo se deriva de otras disciplinas artísticas como la pintura y la música. En este contexto, las directoras han encontrado en el experimental un terreno fértil para la autorrepresentación, un medio para indagar y proyectar su imagen, identidad y experiencias. Este texto tiene como objetivo examinar cómo la autorrepresentación en el cine experimental realizado y protagonizado por mujeres ha facilitado una manifestación artística llena de autenticidad y personalidad, contribuyendo a la subversión de los cánones estéticos y y narrativos predominantes.

Por norma general, el cine experimental ha aprovechado su escasa dependencia de los circuitos comerciales para forjar un espacio de libertad creativa y expresión genuina. Al margen de las presiones del mercado y las expectativas de la industria cinematográfica tradicional, las cineastas experimentales han podido explorar temáticas y estilos que desafían las convenciones y representan una visión más personal y subjetiva. Esta independencia ha permitido la exploración de la identidad femenina, la sexualidad y las experiencias personales desde perspectivas a menudo radicales. Además, la autonomía del cine experimental femenino ha facilitado la crítica de las narrativas heteropatriarcales dominantes y la representación de las mujeres en el cine, contribuyendo a una mayor diversidad y riqueza en el panorama cinematográfico global. En definitiva, no cabe duda de que "a diferencia del sistema de producción del cine comercial, fuertemente regido por estructuras jerárquicas eminentemente masculinas, la esfera del experimental fomenta la consolidación de trayectorias filmicas de impronta feminista" (Alcoz, 2019: 22).

Mediante el estudio de diversas obras cinematográficas dirigidas y protagonizadas por mujeres, buscamos dilucidar cómo estas prácticas fílmicas han impugnado las narrativas hegemónicas y han fomentado una perspectiva feminista del séptimo arte y de la representación corporal. Hablamos de un cine con el potencial para interpelar y dilatar los límites del lenguaje cinematográfico, así como para ofrecer una mirada que despoja a la representación corporal de cualquier vestigio de voyerismo. En contraste con el cine dirigido por hombres, donde la mirada sobre la mujer habitualmente se ha teñido de una intencionalidad posesiva, el cine experimental femenino supone un acto de reivindicación de la imagen y experiencias propias de las directoras.

Es necesario mencionar que la mayoría de las cineastas sobre las que debatiremos provienen de contextos occidentales, principalmente europeos y estadounidenses. Sin embargo, las inquietudes creativas de cineastas africanas y asiáticas han encontrado un cauce primordialmente en la narrativa de ficción, la elaboración de documentales, y en la realización de *performances* e instalaciones audiovisuales. Entre estas voces, podemos mencionar a la artista iraní Shirin Neshat con su videoinstalación *Soliloquy* (Neshat, 1999) donde configura un espacio de diálogo visual en el que los espectadores, situados entre dos pantallas enfrentadas en un recinto oscuro, se convierten en mediadores de un monólogo íntimo que fluye a través de ellos. Neshat, ataviada con túnicas negras, se contempla a sí misma a través de ventanas que miran hacia Albany, Nueva York, y Mardin, Turquía, cerca de su Irán natal, invitando a los espectadores a ser testigos de este diálogo visual. Por otro lado, la japonesa Yoko Ono, con sus instalaciones como *No. 4* (Cox y Ono, 1966) una colección de nalgas donde encontramos a Carolee Schneemann y a ella misma, o *Freedom* (Lennon y Ono, 1970), donde libera su cuerpo del sostén púrpura que viste, y promueve un diálogo por la liberación del cuerpo y el yo femeninos.

La autorrepresentación en el cine experimental femenino, es decir, la realización de películas donde la directora se filma a sí misma dentro de un contexto de cine fuera de lo comercial y con estrategias de vanguardia, reviste una relevancia no solo por su

aporte a la diversidad y la inclusión en el ámbito cinematográfico, sino también por su capacidad para cuestionar las expectativas culturales y sociales, las representaciones dominantes del cuerpo femenino, desafiar las normativas de género y sexualidad, y explorar cuestiones de identidad, subjetividad y agencia.

1. HERRAMIENTAS CINEMATOGRÁFICAS

Las directoras de cine experimental han desplegado una variedad de herramientas y técnicas para plasmar sus vivencias y emociones en unas obras que trascienden lo meramente autobiográfico. En este sentido, pasamos a enumerar algunas técnicas y enfoques que han sido particularmente significativos en este ámbito:

En primer lugar, el uso del propio cuerpo como medio de expresión ha sido una estrategia recurrente entre las directoras de cine experimental. Por ejemplo, Maya Deren empleó su cuerpo danzante en su obra *At Land* (Deren, 1944), mientras que Carolee Schneemann recurrió a secuencias pintadas, cercanas al collage, en *Fuses* (Schneemann, 1967). En ambos casos, el cuerpo de la directora se convierte en un lienzo en movimiento, un vehículo para la expresión de experiencias y emociones.

En segundo lugar, la creación de diarios filmados y ficciones claramente autobiográficas ha sido otra técnica frecuentemente utilizada para reflejar las vivencias de las directoras. Un ejemplo destacado es Chantal Akerman, quien recurrió a estos enfoques en obras como la ficción *Je, tu, il, elle* (Akerman, 1974) y el documental *News from Home* (Akerman, 1976). En estas películas, la vida personal de la directora se convierte en el material de la obra, creando un diálogo constante entre la realidad y la ficción.

En tercer lugar, la exploración de la identidad y el punto de vista *queer* han sido temas recurrentes en el cine experimental femenino. Un ejemplo es Barbara Hammer, quien abordó su lesbianismo en la película *Dyketactics* (Hammer, 1974). En este caso, el cine se convierte en un espacio para la exploración y afirmación de identidades no normativas.

En cuarto lugar, la resistencia a la narrativa convencional supone otra de las herramientas habituales entre las directoras de cine experimental en su anhelo por mostrar las fisuras de las narrativas dominantes. Este enfoque ha sido utilizado por directoras feministas como la mencionada Akerman o la británica Sally Potter en la década de 1970.

En quinto lugar, el uso de la abstracción y la manipulación estética ha sido otra técnica frecuentemente utilizada para expresar las vivencias y emociones de las directoras. Un ejemplo es Sara K. Arledge, cuyo filme *Introspection* (Arledge, 1946) refleja su preocupación por la representación del cuerpo humano a través de la danza y la manipulación estética.

Por último, la deconstrucción de los textos masculinos clásicos ha sido una estrategia recurrente en el cine experimental femenino. Así, Sally Potter construyó en su obra *Thriller* (Potter, 1979) un texto de *contra cine* donde el séptimo arte se convierte en un espacio para la crítica y la subversión de los textos dominantes (Lauretis, 1985: 157).

2. EL CUERPO COMO LIENZO

En el cine experimental femenino, el cuerpo constituye un lienzo, un vehículo de expresión que las directoras emplean para autorrepresentarse. Este fenómeno supone una forma de resistencia y reivindicación, en la que el cuerpo femenino se libera de las convenciones y restricciones impuestas por la sociedad, metamorfoseándose en un espacio de creación. A la hora de trazar una fecha, marcamos los años 60 como el momento cuando el cuerpo en el cine experimental se transforma definitivamente en un escenario de ritual y exhibición (Dixon, 1998). En este sentido, el cuerpo se convierte en un medio para comunicar experiencias y emociones personales, así como para cuestionar y desafiar las normas y estereotipos de género. No cabe duda de que el cuerpo femenino en el cine ha sido durante décadas objeto de deseo y sujeto a la mirada del hombre (Doane, 1981). Sin embargo, en el cine experimental femenino, este cuerpo-objeto se transforma en un cuerpo-sujeto.

Por otro lado, el uso del cuerpo como lienzo supone una forma de explorar las posibilidades estéticas y técnicas del medio cinematográfico. Las directoras experimentan con diferentes técnicas de filmación, edición y proyección para crear imágenes corporales que exploran nuevas formas de representación visual. En este contexto, el cuerpo no solo se convierte en un medio para la autorrepresentación, sino también en un laboratorio para la experimentación técnica y estética, un espacio donde las directoras pueden desafiar las convenciones del cine y explorar nuevas formas de representación visual, asunto clave dentro del cine experimental.

Como primer ejemplo, tomaremos *At Land* donde Maya Deren no solo ejerce como directora, sino que también se posiciona en el núcleo de la narrativa como protagonista. La película nos guía a través de un viaje onírico de Deren, donde se topa con otras personas y distintas versiones de sí misma. En *At Land*, priman las reflexiones en torno a la identidad y la autopercepción, sobre la claridad narrativa que se ve dinamitada mediante cambios bruscos de escenarios y superposiciones fotográfica.

La teoría feminista del cine, especialmente la articulada por Laura Mulvey, ofrece un marco interpretativo para comprender la obra de Deren. Mulvey sostiene que el cine ha objetivizado tradicionalmente a las mujeres, presentándolas como objetos de deseo para la mirada masculina (Mulvey, 2001). No obstante, en *At Land*, Deren subvierte esta dinámica al tomar el control tanto de la cámara como de su representación en pantalla (López, 2022), desafiando así las convenciones de la mirada escópica propuesta por Mulvey. La autorrepresentación de Deren muestra una identidad femenina fluida y multifacética, siempre una construcción social y cultural pero sujeta al cambio y la multiplicidad, en contraposición con la visión fija y unitaria propuesta por el marco del enfoque heteropatriarcal (Grant, 2001).

Otro ejemplo es la obra *Fuses* de Carolee Schneemann, todo un emblema de la autorrepresentación del cuerpo femenino en el cine experimental. La película muestra a la artista haciendo el amor con su pareja y unifica las energías eróticas dentro de un entorno doméstico a través de cortes, superposiciones y estratifi-

caciones de impresiones abstractas rayadas en el celuloide mismo («Fuses, 1964-1967», s. f.). Schneemann se apropia no solo de su cuerpo, sino de su experiencia sexual y los transforma en un vehículo de expresión que desafía las restricciones impuestas a la sexualidad femenina. La representación de la sexualidad femenina en *Fuses* es simultáneamente personal y política, subrayando la omnipresente intersección de lo personal y lo político en la experiencia femenina.

Al igual que Maya Deren y otras pioneras del cine experimental, Schneemann asume un control total sobre el proceso de realización de sus obras. En *Fuses*, Schneemann utiliza su cuerpo como un pincel (González-Moreno y Moreno, 2017), explorando la experimentación material y física a través de los cuerpos filmados y de la propia materialidad de la película. De este modo, el espectador accede al espacio privado del creador mediante la exclusión de toda posibilidad narrativa, dramática e ilusoria. Schneemann redefine así la representación del cuerpo femenino en el cine, mostrándolo no como un objeto pasivo sino como un sujeto activo de su propia representación sin miedo a compartir su placer con el espectador.

Birgit Hein, una relevante cineasta experimental de origen alemán emplea su propio cuerpo como un medio de expresión y exploración en su obra. En su película *Baby I Will Make You Sweat* (Hein, 1995), documenta sus experiencias sexuales en Jamaica, utilizando su cuerpo como un espacio de confrontación cultural. Hein se adentra en la masculinidad jamaicana, armada con una cámara Hi 8, presentando su cuerpo como un lugar de resistencia y desafío. Así, las imágenes de Hein están cuidadosamente manipuladas para evitar cualquier denuncia o celebración accidental del cuerpo. En una hoja de proyección de la cinta, Hein afirma: “Quiero que la gente mire estas imágenes durante mucho tiempo. Quiero que me guste como amo” (Alisch, 1995, 1)¹. Esta declaración refleja el enfoque de su cinematografía, donde su cuerpo se convierte en un espacio que desafía tanto las normas de género como las expectativas

¹ “Ich will, daß man lange auf diese Bilder kuckt. Ich will's so machen wie ich will”. Traducción propia.

sociales, con la exploración de la sexualidad y el deseo en un contexto que a menudo se considera tabú, especialmente para las mujeres de su edad².

3. LA AUTORREPRESENTACIÓN VIVENCIAL Y SENTIMENTAL

La autorrepresentación vivencial y sentimental en el cine experimental femenino es observable en la obra de cineastas como Chantal Akerman, Gunvor Nelson o Barbara Hammer. Estas cineastas convierten al cine experimental en un refugio donde tienen la oportunidad de reflejarse a sí mismas en prácticas que trascienden lo autobiográfico. Estas cineastas no se limitan a la proyección de sus experiencias y emociones, sino que convierten sus películas en un acto de introspección y comunicación. De este modo, la pantalla sirve de espejo y ventana a la vez, reflejando la subjetividad de la cineasta y ofreciendo al espectador un vistazo a su mundo interior. A través de sus obras, estas directoras ofrecen un vistazo a su mundo interior, reflejando su subjetividad y ofreciendo una visión única de su experiencia. También podemos entender la autorrepresentación en el cine experimental femenino como una forma de resistencia contra la mirada voyerista que ya hemos mencionado. En lugar de presentar a las mujeres como objetos de deseo, las directoras se presentan a sí mismas como sujetos de su propia narrativa, ofreciendo una representación más auténtica y empoderada de la experiencia femenina.

“¿Existe una estética femenina?” (Lauretis, 1985: 1): sí, si hablamos de conciencia estética y modos de percepción sensorial; no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o de una teoría del arte meticulosamente construida. Esta contradicción refleja la tensión inherente al movimiento feminista: una doble, una atracción simultánea en direcciones opuestas, una tensión hacia la positividad de la política, o la acción afirmativa en nombre de las mujeres como sujetos sociales, por un lado, y la negatividad inherente a la crítica radical de la cultura patriarcal y burguesa, por otro. En este sentido, la autorrepresentación en el cine experimental femenino puede

² Birgit Hein contaba con 53 años cuando grabó la película.

verse como una forma de navegar y resistir esta contradicción. En lugar de conformarse con las normas y expectativas impuestas por un aparato cultural dominado por los hombres, las directoras del cine experimental femenino buscan crear sus propias narrativas, reflejando su subjetividad y ofreciendo una visión única de la experiencia humana.

Chantal Akerman, con su meticulosa atención al detalle y su habilidad para capturar la esencia de lo cotidiano, nos ofrece en *News from Home* (Akerman, 1976) una reflexión sobre la distancia y la pertenencia. La película, que entrelaza imágenes de la ciudad de Nueva York con lecturas de cartas de su madre, se transforma en un diálogo entre la vida urbana y la intimidad de las relaciones familiares, explorando la nostalgia y el desapego.

En el ámbito de la ficción, la película *Je, tu, il, elle* (Akerman, 1974) es otra obra destacada en la que la directora se autorretrata en una habitación aislada durante varios días, espacio en el que realiza diversas actividades cotidianas. La película también incluye una extensa secuencia de Akerman manteniendo relaciones sexuales con una mujer, es decir, una representación de la sexualidad femenina desde una perspectiva femenina valga la redundancia. Aunque Akerman no se identificaba como una cineasta feminista – “Soy una cineasta, pero no diría que soy una cineasta feminista” (Akerman y Martin, 1979: 28)³ –, sus películas se han interpretado como tal debido a su representación de las mujeres y su cotidianidad.

Por su parte, Gunvor Nelson ha concebido una serie de obras que exploran la vida familiar desde una perspectiva que trasciende lo tradicionalmente femenino. Sus películas, a menudo centradas en las vivencias de las mujeres en la sociedad contemporánea, destacan por su precisión, sensibilidad y sentido del humor. Aunque Nelson, como Akerman, rechaza cualquier intención feminista explícita en sus obras (Gill, 1977), no cabe duda que resultan significativas para el movimiento de las mujeres en tanto describen con exactitud y sensibilidad las paradojas de la experiencia femenina en la América contemporánea.

³ “I’m a filmmaker, but I won’t say I’m a feminist filmmaker”. Traducción propia.

La cineasta contrapone la definición contemporánea americana de la atractividad femenina con el principio más universal de la belleza femenina percibida en la naturaleza. Nelson considera estas dos definiciones como irreconciliables, dado que “el modelo cultural se basa en la represión directa del comportamiento y la apariencia femeninos instintivos y naturales” (Gill, 1977: p. 28)⁴. Así, en sus películas, la directora contribuye a redescubrir a la mujer natural y a redefinir su belleza en una escala humana.

En *Schmeerguntz* (Nelson y Wiley, 1965), Nelson, junto a la también cineasta Dorothy Wiley, utiliza el cine como un diario visual, donde la vida doméstica y la maternidad se presentan de manera cruda y sin adornos. Con la aparición de Wiley embarazada, la película desmantela la idealización de la maternidad y la vida familiar, presentando una visión honesta y a menudo humorística de la experiencia femenina. No en vano, el embarazo es motivo recurrente en el cine experimental al suponer un desafío a la representación tradicional al tener la capacidad de ofrecer enfoques no reconocidos tanto para la encarnación del embarazo como para la subjetividad, cuestionando las representaciones tradicionales del cuerpo reproductivo (Bliss, 2012). La cinta sirvió al menos para que las cineastas declarasen que sus maridos “finalmente nos vieron como seres humanos” (Nelson, Richardson y Wiley, 1971: 36)⁵.

Jackie Raynal, reconocida por su labor como montadora para Éric Rohmer, emprendió su primer proyecto como directora con *Deux fois* (Raynal, 1968). La cineasta francesa, además de dirigir, protagoniza la película, filmada en Barcelona en un periodo de nueve días. En lugar de seguir una trama lineal, la cinta presenta una serie de escenas aparentemente desconectadas que exploran diferentes aspectos de la experiencia de la directora en la ciudad. Raynal se autorrepresenta en pantalla, llegando a confrontarse con el espectador a través de miradas a cámara, explorando la intersección de su identidad personal y artística.

⁴ “...the cultural model is based on the direct style repression of instinctual and natural female behavior and appearance”, Traducción propia.

⁵ “...you were very pleased, when finally you were seen as a human being”. Traducción propia.

Este enfoque se refleja en su uso de la narrativa no lineal, la repetición y la yuxtaposición de imágenes, y en su tono documental en busca del azar y el retrato de la ciudad y sus habitantes, propios del cine americano de vanguardia (Castellano, 2018). De hecho, la obra fue vista como “una crítica de la representación y narrativa clásicas y también en relación con la problemática naturaleza de la figuración de la sexualidad femenina en el texto filmico” («An Interrogation of the Cinematic Sign: Woman as Sexual Signifier in Jackie Raynal’s *Deux Fois*», 1976)⁶.

Por último, Barbara Hammer, destacada figura del cine *queer* y feminista empleó el cine como medio para explorar y representar su identidad como mujer lesbiana. Su obra se distingue por su enfoque en la autorrepresentación y la visibilidad *queer*, utilizando la cámara no solo como herramienta documental, sino también como extensión de su cuerpo e identidad, estableciendo una conexión íntima con el espectador y fundamentando una forma de estar en el mundo (Rhodes, 2014). Según Rhodes, Hammer utiliza el cine como medio para resistir, subvertir y crear nuevas formas de ser, fundamentando su práctica cinematográfica en la acción y el juicio. No solo se representa a sí misma, sino que desafía las representaciones tradicionales de las mujeres y las lesbianas en el cine, rechazando las narrativas heteronormativas y explorando formas alternativas de deseo y placer.

A través de su innovador uso de la forma cinematográfica, Hammer crea un espacio para la expresión de identidades y experiencias *queer* a menudo ignoradas en el cine convencional. Su obra se distingue por su enfoque en la corporalidad y la sensualidad, enfatizando la materialidad y la fisicalidad de los cuerpos a través de primeros planos, imágenes abstractas y montajes rítmicos. En *Dyketactics* (Hammer, 1974), la directora celebra la sensualidad y la conexión entre mujeres, ofreciendo una visión del deseo lésbico que es tanto una afirmación personal como un acto político. La directora afirmó en una entrevista que su salida del armario coincidió con sus trabajos iniciales en

⁶ “*Deux Fois* offers an analysis at the level of a critique of classical representation and narration and also in relation to the problematic nature of the figuration of woman’s sexuality in the filmic text”. Traducción propia.

16mm, así que la realización de *Dyketactics* surgió de la estimulación que le supuso la experiencia de tocar un cuerpo similar al suyo: “[con *Dyketactics*] quería que otras mujeres supieran que ellas también podían celebrar la vida a través del tacto y la sexualidad con una mujer” (Hammer y Juhasz, 2001: 81)⁷.

4. CONCLUSIÓN

El cine experimental femenino se distingue del cine convencional por su ruptura con la mirada masculina y su enfoque en la subjetividad femenina. A diferencia de la representación tradicional que relega a la mujer a un objeto de deseo, el cine experimental femenino ofrece una visión más auténtica y compleja de las mujeres, utilizando técnicas como la introspección y la exploración de la memoria y los sueños para abordar temas como la sexualidad femenina, la maternidad y las relaciones entre mujeres.

La mirada femenina en el cine experimental carece de intencionalidad posesiva y voyerismo, características comunes en la codificación masculina del cuerpo femenino. En lugar de objetivar, busca una conexión empática con el sujeto, presentando a las mujeres como seres con agencia propia.

La autorrepresentación en el cine experimental femenino es una forma de expresión artística y un medio para desafiar las normas de género y sexualidad. Proporciona a las mujeres una plataforma para expresar sus experiencias y perspectivas, a menudo obstaculizadas en medios convencionales. Al tomar control de su representación, las cineastas desafían estructuras de poder y reivindican su derecho a ser vistas y escuchadas en sus propios términos, lo que es relevante en una industria dominada por voces masculinas. La autorrepresentación también fomenta la empatía y el entendimiento, ayudando a los espectadores a comprender las realidades y desafíos femeninos, contribuyendo a la promoción de la igualdad de género y el respeto por la diversidad de experiencias femeninas.

⁷ “I wanted to let other women know that they too could celebrate life through touch and through sexuality with a woman”. Traducción propia.

En conclusión, la autorrepresentación en el cine experimental femenino redefine la narrativa cinematográfica y ha provocado un impacto significativo en la representación de las mujeres en el cine, permitiendo que las voces femeninas sean escuchadas y desafiando las normas y representaciones tradicionales, aportando así una “comprensión del aparato cinemático como tecnología de género” (Millán, 1999: 47).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERMAN, Chantal (Directora). (1974). *Je tu il elle*. [Película cinematográfica] Bélgica: Paradise Films.
- (1976). *News from Home*. [Película cinematográfica] Bélgica, Estados Unidos: Paradise Films.
- AKERMAN, Chantal y MARTIN, Angela. (1979). Chantal Akerman's Films: A Dossier. *Feminist Review* 3(3), 24-47.
- ALCOZ, Albert. (2019). *Radicales libres: 50 películas esenciales del cine experimental*, (pp. 7-27). Barcelona: Editorial UOC.
- ALISCH, Torsten. (1995). Baby I Will Make You Sweat. *Duisburger Filmwoche*. Recuperado de:
<http://dokfilmwoche.kinopost.de/images/baby%20i%20will%20make%20you%20sweat%20-%20birgit%20hein%20-%201995.pdf>
 [Fecha de consultación: 15/12/2024].
- «An Interrogation of the Cinematic Sign: Woman as Sexual Signifier in Jackie Raynal's Deux Fois». (1976). *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, (1), 11-26.
https://doi.org/10.1215/02705346-1-1_1-11
- ARLEDGE, Sara Kathryn (Directora). (1946). *Introspection*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos.
- BLISS, Lauren. (30 de julio de 2012). Ten Fingers and Nine Toes: Embodied Representations of Pregnancy in Avant-Garde Cinema. *Screening the past*. Recuperado de:
<http://www.screeningthepast.com/issue-34-first-release/ten-fingers-and-nine-toes-embodied-representations-of-pregnancy-in-avant-garde-cinema/> [Fecha de consultación: 15/12/2024].

- CASTELLANO, Pablo. (9 de marzo de 2018). *Deux Fois* (Jackie Raynal). *Cine Maldito*. Recuperado de <https://www.cinemaldito.com/deux-fois-jackie-raynal/> [Fecha de consultación: 15/12/2024].
- COX, Anthony (Director) y ONO, Yoko (Directora). (1966). *No. 4*. [Película cinematográfica]. Reino Unido.
- DEREN, Maya (Directora). (1944). *At Land*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos.
- DIXON, Wheeler Winston. (1998). Performativity in 1960s American Experimental Cinema: The Body as Site of Ritual and Display. *Film Criticism* 23(1): pp. 48-60. <https://www.jstor.org/stable/44018930>
- DOANE, Mary Ann. (1981). Woman's Stake: Filming the Female Body. *October* 17, 22-36. <https://doi.org/10.2307/77824>
- «Fuses, 1964-1967». s.f. *Carolee Schneemann Foundation*. Recuperado de: <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/fuses> [Fecha de consulta: 15/12/2024].
- GILL, June M. (1977). The Films of Gunvor Nelson. *Film Quarterly* 30(3): 28-36. <https://doi.org/10.2307/1211771>
- GONZÁLEZ-MORENO, María Barbaño, y RIVERO, Luis D. (2017). Carolee Schneemann. El cine como autobiografía, la artista como actriz, el cuerpo como pincel. *Revista Estudios Feministas* 25(3), 49-58. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1449>
- GRANT, Catherine. (2001). Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship. *Feminist Theory* 2(1), 13-30. <https://doi.org/10.1177/14647000122229325>
- HAMMER, Barbara (Directora) (1974). *Dyketactics* [Película cinematográfica]. Estados Unidos.
- HAMMER, Barbara, y JUHASZ, Alexandra. (2001). Barbara Hammer. En A. Juhasz (ed.), *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video* (pp. 77-92). University of Minnesota Press.
- HEIN, Birgit (Directora) (1995). *Baby, I Will Make You Sweat* [Película cinematográfica]. Alemania.
- LAURETIS, Teresa de. (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema Author(s). *New German Critique*, (34), pp. 54-75. <https://doi.org/10.2307/488343>
- LÓPEZ, Inés. (2022). Estereotipos del cuerpo desnudo femenino en el cine moderno: Análisis desde los estudios visuales y el feminismo.

- El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales*, (15), s.p.
<https://doi.org/10.36677/eot.v0i15.18067>.
- MILLÁN, Margara. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. Bajo Tierra.
- MULVEY, Laura. (2001). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-378), traducción a cargo de Carolina del Olmo y César Renduaes. Akal.
- NELSON, Gunvor (Directora), y WILEY, Dorothy (Directora) (1965). *Schmeerguntz* [Película cinematográfica]. Estados Unidos.
- NESHAT, Shirin (Directora) (1999). *Soliloquy* [Película cinematográfica]. Irán.
- LENNON, John (Director) y ONO, Yoko (Directora) (1970). *Freedom* [Película cinematográfica]. Estados Unidos.
- POTTER, Sally (Directora) (1979). *Thriller* [Película cinematográfica]. Reino Unido.
- RAYNAL, Jackie (Directora) (1968). *Deux fois*. [Película cinematográfica]. España-Francia: Zanzibar Productions.
- RHODES, John David (2014). This was not cinema: Judgment, action, and Barbara Hammer. *Film Criticism* 39(2), 15-36.
- NELSON, Gunvor, RICHARDSON, Brenda; y WILEY, Dorothy (1971). Women, Wives, Film-Makers: An Interview with Gunvor Nelson and Dorothy Wiley. *Film Quarterly*, 25(1). 34-40.
<https://doi.org/10.2307/1211465>
- SCHNEEMANN, Carolee (Directora) (1967). *Fuses* [Película cinematográfica]. Estados Unidos.

DONNE E MULTIMEDIA TRA STEREOTIPI ED EMANCIPAZIONE

WOMAN AND MULTIMEDIA BETWEEN STEREOTYPES AND EMANCIPATION

Carmela Pia RESTIVO

Università degli Studi di Catania

Riassunto

Il multimediale è utilizzato per la socialità e l'intrattenimento, ma è anche veicolo di stereotipi e violenza: per esempio, sui social si annoverano l'*hate speech* e gli stereotipi di genere; le piattaforme di streaming e la televisione incentrano alcune serie e servizi speciali sulla violenza fisica e psicologica. Il presente contributo desidera esaminare gli stereotipi femminili e al contempo suggerire come la donna sia diventata, attraverso la figura della divulgatrice e della *content creator*, un modello di emancipazione quasi libero da stereotipi.

Parole chiave: donna, violenza, stereotipo, multimedia, *content creator*.

Abstract

Multimedia is one of the tools used for sociality and entertainment, but it is also a vehicle for stereotypes and violence: for example, on social networks there is *hate speech* and gender stereotypes; streaming platforms and television focus some series and special services on physical and psychological violence. This contribution aims to examine female stereotypes and at the same time suggest how women have become, through the figure of the popularizer and *content creator*, a model of emancipation almost free from stereotypes.

Keywords: woman, violence, stereotype, multimedia, content creator.

1. IL PRIMO STRUMENTO AUDIOVISIVO: LA TELEVISIONE.

A metà del XX secolo viene brevettata la televisione, che a oggi è il dispositivo multimediale presente in quasi la maggior parte delle case e in particolar modo per chi non ha dimestichezza con Internet, è il mezzo preferito per l'intrattenimento e la trasmissione delle notizie¹. Talvolta, i telegiornali diventano veicoli di stereotipi e di immagini spesso violente, riportando casi di cronaca nera: bambini e adulti sono spesso bombardati da immagini brutali e l'implicazione di questa continua esposizione ha conseguenze negative a livello comportamentale. Già Popper, filosofo del XX secolo in *Una patente per fare televisione* del 1966 aveva compreso che la diffusione di immagini cruente avrebbe nociuto agli spettatori alterando la percezione della realtà:

Assistere a programmi televisivi violenti ne influenza non soltanto il comportamento ma anche atteggiamenti, credenze e valori. Ad esempio, i giovani che vedono molta televisione in genere hanno più paura delle situazioni violente che possono verificarsi nel mondo reale. Altri, invece, sono desensibilizzati rispetto alla violenza, cioè questa li colpisce di meno: la loro risposta alla violenza si riduce (Popper, 1994: 20).

Si fa riferimento, nella fattispecie, a tutte le forme di violenza verbale e fisica subiti dalle donne: in Italia, “da inizio anno i femminicidi sono stati 57. Ancora troppi, ma erano stati 73 nell’analogo periodo del 2023. Un calo, dunque, del 21,9%” (Piccolillo, 2024).

Per femminicidio si intendono tutte le

forme di violenza e soprusi perpetrati su una persona di sesso femminile da parte di un uomo con l'intento di annientarne la personalità, pratica che può condurre al femminicidio, ossia l'atto stesso di annientamento fisico. Infatti, anche nell'accezione più

¹ Sono molte le selezioni di saggi critici dedicati ad autori, fasi e generi diversi del linguaggio televisivo del XX secolo, a tradizioni e problemi, a classificazioni che vanno oltre i limiti fissati per questo lavoro, in cui si trovano le chiavi per contestualizzare la televisione nell'Italia del dopoguerra, imprescindibile la consultazione di Bartolotta, 2008; 2013; 2017; 2019 e la bibliografia lì consigliata.

comune del termine femminicidio oggi si intende non solo l'uccisione della donna, ma anche tutte le forme di violenze tese alla sua sottomissione in nome di un'ideologia sociale di impronta patriarcale (Pandolfelli, 2017: 2).

I telespettatori rimangono attoniti seguendo le trasmissioni che mandano in onda le efferate azioni commesse spesso da partner o familiari gelosi, che si giustificano, il più delle volte, con un *raptus* di violenza.

Talora, si riscontra da parte delle emittenti televisive la tendenza all'eccessiva narrazione di dettagli feroci e violenti. Alcuni *talk show*, con dei servizi *ad hoc* ricostruiscono scenari e *modus operandi* dell'assassino o dello stalker, condizionando l'opinione pubblica, in base alle loro convinzioni.

Certamente, la condotta dei conduttori è opinabile e scorretta, in quanto tentano di orientare l'opinione pubblica verso il loro *presunto colpevole*, con la perpetua enfattizzazione della violenza e della giustificazione; gli spettatori, in tal modo, diventano portatori di giudizi morali orientati dai talk show.

Inoltre, i servizi, rendono note dinamiche, che, se replicate, possono anche essere pericolose e condurre all'ennesimo femminicidio.

Le conseguenze psicologiche sono molteplici, come la mancanza di empatia verso la vittima e una maggiore tollerabilità verso la violenza. La reale fisionomia dell'omicidio o dello stupro è così sminuita, e la causa del femminicidio è individuata

nell'urgenza di un uomo di riaffermare il proprio potere e controllo su una donna che ne disconosce l'autorità o si rifiuta di compiacerne bisogni e aspettative. Allo stereotipo della vittima perfetta (= donna ideale) fa infatti da controaltare lo stereotipo dell'assassino come portatore di alterità assoluta, anch'esso figura di fantasia (Giomi, 2010: 1007).

Alla donna violentata o vittima di *catcalling* viene, spesso, contestato l'abbigliamento, o eccessivamente succinto o *casual*, motivo di provocazione maschile come se la libertà nell'abbigliamento potesse in qualche modo giustificare un'atrocità di questo genere. In Irlanda, nel novembre del 2018, lo stupratore di una ragazza minorenne è stato assolto perché la vittima lo *avrebbe* provocato indossando un perizoma di pizzo.

Oltre che dai telegiornali, la percezione del corpo femminile è alterata e oggettificata. Anche nelle pubblicità viene ostentato un corpo perfetto, giovane, snello con dei richiami sensuali e sessuali: il caso della pubblicità del profumo *Dior J'ador*, in cui la cantante Rihanna sensualmente si spoglia per indossare abiti più eleganti e paradossalmente non spruzza nemmeno il profumo che sta promuovendo. L'analogo caso è quello di Charlize Theron, che aveva sponsorizzato precedentemente il profumo insieme a un gruppo di donne seminude.

O ancora un altro esempio è quello dei corpi seminudi, mandati in onda in fascia protetta: il riferimento è quello delle *veline* del telegiornale satirico *Striscia la notizia*, stereotipo della donna bella e sensuale, immagine perfetta di ammaliatrice. Seminude, danzano sensualmente davanti la telecamera introducendo i presentatori, al contrario, in giacca e cravatta.

L'ossessiva presenza del corpo femminile esteticamente bellissimo e perfetto genera complessi, ansie e insicurezze nei confronti di ragazze e donne che, non conformi a questi assurdi standard, sono prese di mira e soggette a bullismo.

“Una volta mi sono sentita dire: non mi faccio intervistare da lei perché non è competente, vorrei un collega uomo” (Bonomi Romagnoli, 2024). Nell'articolo la giornalista elenca una serie di soprusi di genere, quali: la convinzione di incapacità lavorativa e professionale, il tipico *cliché* di aver fatto carriera non per le proprie capacità, ma per aver ceduto ad avances sessuali, o ancora la negazione del *mobbing* e non meno importante la disparità di salario tra colleghi e colleghe.

Sarebbe necessario, da parte dei dirigenti televisivi sensibilizzare e annullare tali differenze di genere, rendere più equo il posto di lavoro e avere una gestione più responsabile e consapevole riguardo la diffusione di notizie violente. È necessario condannare il gesto in sé e per sé e non fare *audience* su tali tragedie, assaltando le case delle vittime con gli inviati e servizi speciali che, spesso, trasformano il reato in una *telenovela*.

2. LA DONNA NEI FILM E NELLE SERIE TV.

L'avvento delle piattaforme di streaming *Netflix*, *Disney+*, *Prime Video* rappresenta una grandissima rivoluzione per l'intrattenimento. Avendo a disposizione un dispositivo come smartphone, laptop o tablet, una connessione Internet e l'abbonamento relativo alla piattaforma si può fruire di qualsiasi contenuto multimediale, documentari, i film e serie tv, in cui "le società moderne si autorappresentano" (De Blasio, 2011: 9).

Ad una rivoluzione di tale portata ne segue un enorme pericolo: permettendo a un'ampia fascia di spettatori di fruire dei contenuti, anche i più piccoli possono essere indirizzati verso un mondo in cui la violenza o lo stalking sono *normalizzati*.

Dalla piattaforma Netflix sono diffusi film e serie tv che alterano la vera percezione della realtà: un esempio è la serie tv di cinque stagioni, *You*. Un apparente normalissimo ragazzo Joe si invaghisce della studentessa Beck, fino a svilupparne un'ossessione e diventare il suo stalker. Uccide in uno scantinato insonorizzato anche il suo ex fidanzato pur di non avere altri pretendenti, ma Beck lo respinge e subisce diverse molestie. Nelle stagioni successive il comportamento ossessivo di Joe non cambia, è violento e manipolatore, anche nei confronti di sua moglie. La tradisce innamorandosi di altre donne, riservando loro lo stesso trattamento di Beck, la protagonista della prima stagione. La serie tv è un'*escalation* di violenza, di soprusi, di manipolazioni e soprattutto veicolo di stereotipi. Il patriarcato ha il sopravvento: l'uomo violento con le tecniche manipolative si impone sulla donna, che deve accettare passivamente.

Sequestrata, abusata e depersonalizzata Jasmin, copywriter rapita da un uomo ossessionato dalla somiglianza fisica della sua defunta moglie, Lena, è segregata in un bunker senza via d'uscita insieme a Jonatan e Hannah, i figli del rapitore, bambini in cerca d'amore. Oltre alla violenza fisica, nella miniserie domina la violenza psicologica: convinta di essere Lena, sul punto di un esaurimento nervoso, Jasmin riesce a fuggire durante una gita fuori porta organizzata dal rapitore, uccidendolo e denunciando Hannah, che a differenza del fratello, è manipolata dal padre, ma con un'indole cattiva e sadica.

Le serie violente occupano una categoria a sé stante nelle piattaforme di streaming e i titoli sono molteplici; la detective Olivia Benson, protagonista di *Law & order: special victim unit*, coadiuvata dalla sua unità, indaga su crimini efferati subiti da donne e bambini. Nelle 551 puntate, la cultura dello stupro e del femminicidio a New York cerca di essere smantellata dalla detective, spinta anche da motivi personali (lei stessa è stata vittima di stupro). La donna compie un'energica campagna di sensibilizzazione verso le donne abusate, incoraggiandole a denunciare e a testimoniare contro i loro stalker e molestatori.

La continua spettacolarizzazione della violenza, come nel caso dei telegiornali, sortisce gli stessi effetti, in particolar modo tra i più giovani che hanno libero accesso alla piattaforme: il confine tra realtà e *fiction* è notevolmente ridotto; la continua desensibilizzazione verso certi atteggiamenti e il *gap* tra realtà e *fiction* hanno dei risvolti concreti, come l'emulazione di certi atteggiamenti e abusi, raccolti dalle indagini del Dipartimento di Pubblica Sicurezza in Italia: “La violenza sessuale, declinata in tutte le sue forme, negli ultimi dieci anni registra un trend in crescita. L'incremento, significativo, si è attestato al 40%, con 6.291 eventi nel 2022 (Ministero dell'Interno, 2023: 6).

Oltre alla violenza fisica, gli stereotipi legati alla donna si riscontrano anche nelle serie tv e nei cartoni più celebri, come per esempio nell'episodio 8, stagione 27 dei *Simpson*. Durante una gara, Lisa alimenta la sua automobilina con l'energia solare. Nella gara è sconfitta perché un dirigibile nasconde il sole, in seguito viene presa in giro dai compagni: “Hai risparmiato sulla potenza delle batterie, la solita femminuccia!” (min. 1:45-1:49); “fai Scienze Umanistiche bimba!” (min. 1:50-1:52). Rincuorata da due anziani, Lisa decide di tributare onori ad Amelia Vanderbuckle, la prima donna inventrice di Springfield, che lei sconosce perché “Era totalmente sciroccata! Ha fatto un casino su tutta la linea”, dicono i due vecchi, solo perché inventrice donna (min. 2:19-2:26). Addirittura, viene inventata una malattia “la sindrome di iper arrivismo femminile” (min. 3:20), solo per non riconoscere i meriti a questa “donna scienziata” (min. 3:41). Questo accostamento di parole fa molto ridere sia il nonno Abe sia l'intera cittadina. Molte altre puntate della serie di Matt Groening, in particolare le ultime stagioni, sono intrise di una misoginia travestita da ironia che

nuoce agli spettatori. Per converso, in molte altre puntate, sono le donne a risolvere problemi e situazioni pericolose ristabilendo l'equilibrio stravolto dagli uomini come *Marge ingrana la marcia* (St. 10, ep.11), in cui Marge, la moglie di Homer, superando lo stereotipo di donna alla guida poco pratica, salva il marito e i figli in pericolo in uno zoo, ristabilendo lo *status quo*.

Lo stereotipo di angelo del focolare, donna poco corretta e analfabeta, è rovesciato con la serie americana di successo mondiale *Big bang theory* nei personaggi femminili delle scienziate Amy Farrah Fowler e Bernadette Rostenkowski. Nella serie tv, la prima, neurobiologa e vincitrice del Premio Nobel, si afferma nella comunità scientifica, si fa apprezzare e conoscere dai nuovi amici e rimane fedele alla sua personalità, nonostante le amiche la critichino in continuazione per l'abbigliamento a loro dire antiquato e sciatto. Al personaggio di Bernadette, invece è affidata la denuncia delle condizioni lavorative durante e dopo la maternità: dottoressa in microbiologia, lavora in un'industria farmaceutica in cui è molto stimata, ma per via delle sue due gravidanze, le colleghe cercano di impossessarsi dei suoi lavori, data la sua assenza. Ma entrambe le dottoresse riescono a imporsi in una società tremendamente maschilista che le malgiudica perché guadagnano più dei mariti e i guadagni sono provenienti da attività intellettuali.

3. I SOCIAL

I social network come *Instagram*, *Facebook* e *TikTok*, note piattaforme di intrattenimento, sono presenti sui *device* personali dei nativi digitali e secondo le ultime tendenze, sono più diffusi anche tra gli adulti. Su queste piattaforme sono fruibili le maggiori testate giornalistiche, profili di leader mondiali, stelle del cinema ma anche amici e parenti. *Facebook*, nato per connettere più persone lontane nel 2009, insieme a *TikTok* e *Instagram*, durante la pandemia da Covid-19 ha permesso a intere generazioni di unirsi virtualmente.

Nascono, soprattutto negli ultimi anni, le figure dei *content creator*, veri e propri lavoratori virtuali; il *creator* deve realizzare dei video di breve durata o delle foto in linea con proprie aree di competenza ed etica: esistono i *travel creator*, che si occupano di

produrre contenuti su viaggi e mete interessanti oppure i *food creator*, che si interessano alla cucina o ancora i *creator* che sponsorizzano i prodotti sfruttando la loro immagine e la loro qualità da aziende di tutto il mondo.

Dietro a questa visione lavorativa dei social, si nascondono i lati oscuri, come la promozione del corpo femminile, che è in aumento, in particolare su *TikTok* e *Instagram*:

in questa visione il corpo femminile è sessualizzato non come un oggetto, ma come dotazione di un soggetto che sceglie di presentarsi in modo apparentemente oggettificato perché ciò concorda con i suoi interessi liberi, attivi, forti e sicuri. Anziché oggetto di uno sguardo maschile, questi corpi diventano quindi l'oggetto di uno sguardo femminile che ha interiorizzato le spinte commerciali verso forme di disciplinamento espansivo e narcisistico concordi con l'eterosessualità dominante e il consumismo (Ghigi; Sassatelli, 2018: 200).

Dunque, il *leitmotiv* del corpo femminile perfetto, e che sui *social* è *sponsorizzato*, risulta essere in linea con le immagini dei corpi scultorei presentati in televisione.

La piattaforma di *TikTok*, meno censurata e meno sottoposta a controlli e limitazioni, è più aperta alle *live*, in cui i *creator* possono interagire in tempo reale con un i propri *follower*: è uno strumento di socialità molto interessante in cui si incontrano diversi tipi di culture, lingue e soprattutto diversità di opinioni. Ma non esiste la sola la sana ed educata socialità: alcuni contenuti riservati ad abbonati o profili che richiedono un pagamento, contengono immagini di nudo o immagini violente, che incitano all'odio.

La pubblicazione di un contenuto permette a tutti gli utenti di commentare ciò che gli viene offerto: da qui si origina l'*hate speech*, il discorso d'odio:

si indicano generalmente quelle espressioni e quelle frasi che comunicano derisione, disprezzo e ostilità verso gruppi sociali, e verso individui in virtù della loro mera appartenenza a un certo gruppo; le categorie che sono bersaglio o target dei discorsi d'odio vengono anche in questo caso identificate sulla base di caratteristiche sociali (reali o percepite) come etnia, nazionalità, religione, genere, orientamento sessuale, (dis)abilità, e così via

[...]. Il tema è diventato ancor più d'attualità con il diffondersi dei nuovi media (siti web, blog, social media): commenti e minacce sessisti, insulti razzisti e attacchi omofobici trovano un ambiente ideale per esprimersi nella rete, dove spesso mancano mediazioni, filtri o (auto)censure (Bianchi, 2021: 5-6).

Gli utenti spesso irrazionalmente offendono e denigrano chiunque posti qualcosa sui social, specialmente se diffonde una propria opinione. Appare evidente un'attitudine: l'utente medio non si sofferma sulla comprensione di un titolo, di una notizia o di una didascalia ed esprime giudizi senza riflettere e completarne la lettura.

Sono denigrate e attaccate le donne lavoratrici, che rinunciando alla costituzione di una famiglia, si dedicano alla carriera; sono insultate le professoressa, che secondo le opinioni degli utenti, non dovrebbero mostrare la propria vita privata; quindi, non dovrebbero né pubblicare contenuti sulla famiglia, vacanze o svaghi e hobby, ma devono ricoprire il ruolo istituzionale senza mai distaccarsene. Sono denigrate tutte le donne casalinghe, le quali condividendo la propria *routine* o l'educazione dei figli rappresentano un facile bersaglio dei *leoni da tastiera* che le additano come nullafacenti.

Non solo; su molti profili di donne musulmane si leggono nei commenti denigratori e offensivi, perché le donne non hanno rispettato le tradizioni musulmana, accusa frequente è quella di non indossare l'*hijab*, o di non rispettare le volontà familiari e allontanarsi dal nucleo, che prevede emancipazione ma al contempo ripudio: l'esempio dell'assistente di volo Rania, *content creator* che nei suoi contenuti racconta la dolorosa scelta di essersi allontanata dalla famiglia per lavorare e inseguire i propri sogni, venendo, per l'appunto, ripudiata e disprezzata dalla famiglia. Una valanga d'odio si genera nei commenti, soprattutto da parte degli uomini della stessa cultura che le augurano persino la morte.

Ma non esistono solo le *creator* di contenuti leggeri; le divulgatrici scientifiche e letterarie sono le preferite dall'algoritmo per l'alta percentuale di interazioni. Così in un mondo pieno di odio, si affermano dei profili di livello culturale che conferiscono un minimo di serietà al social: i profili di maestre elementari suggeriscono trucchi, materiali alternativi da inserire

nelle lezioni; divulgatrici storiche, come Daniela Tedone, *alias lastoriaperte*, che racconta alcuni stereotipi e curiosità legati alle donne nel corso della storia; profili di divulgazione in materia legislativa, come *i_legals_ws*; divulgazione scolastica, come i profili delle professoresse Chiugi, Fumagalli e Giandomenico, le quali con dei brevi video illustrano contenuti grammaticali, storici, culturali e letterali utilissimi per un veloce ripasso.

Tra altri profili interessanti si annoverano quelli dell'astronauta Kellie Gerardi, la quale con grinta e impegno dimostra come sia possibile per una donna diventare astronauti, mostrando ai suoi *follower* l'intenso allenamento e la formazione necessaria per affrontare i viaggi nello spazio, incoraggiando molte altre ragazze a perseguire i loro sogni nello spazio.

Assente come materia scolastica, ancora legata a *tabù*, ma necessaria per la formazione delle ragazze di oggi, la tematica dell'educazione sessuale è portata avanti da professioniste del settore: le ginecologhe Calcagni e Di Pietro in maniera esplicita e rispettando le sensibilità altrui, conferiscono enorme importanza e visibilità alla vaccinazione contro il Papillomavirus, la protezione da malattie sessualmente trasmissibili e forniscono anche spiegazioni e accortezze sulle mestruazioni. Nella comunità scientifica sono da segnalare i profili di alto interesse delle Psicologhe Sanguineti, Di Giovanni e Cardini, le quali sensibilizzano il loro pubblico su quanto sia importante la psicoterapia per guarire da violenze subite, come stupri, relazione tossiche e traumi di ogni genere.

Infine, la cantante Selena Gomez, vittima di *cyber bullismo* e *hate speech* per il suo aumento di peso, continua la sua silenziosa battaglia per scardinare la perfezione del corpo, ormai imperante sulle piattaforme digitali, normalizzando la fisicità di una donna che non deve obbligatoriamente essere confacente agli standard odierni.

In conclusione, oltre ai profili individuali, la campagna di sensibilizzazione per l'educazione delle bambine pakistane, portata avanti da Malala Yousafzai, premio Nobel per la Pace nel 2019, ha scosso le coscienze del mondo intero, gettando luce sulla condizione oppressa delle donne in Medio-Oriente. Il movimento delle voci femminili unite nell'*hashtag* *#MeToo* nel 2017 ha generato una rivoluzione interplanetaria: le donne vittime abusi, anche le vittime di *mobbing*, sono aiutate e supportate per dei percorsi di guarigione:

to creating pathways for healing, justice, action and leadership. If your life was forever changed by sexual violence, you are not alone. Wherever you are in your healing journey, we are here to help (<https://metoomvmt.org>).

4. CONCLUSIONI

“You are not alone”: tu non sei sola. Il motto predominante del movimento #MeToo è un inno alla solidarietà, alla coesione fra donne, ma è aperto verso chiunque sia vittima di qualsiasi tipo di violenza. Il multimediale, in tutte le sue contraddizioni, ha modificato la quotidianità e la qualità di vita di ciascuno: se si assiste a un crescendo di violenza veicolato dalla televisione, le serie tv e i *social*, a sua volta le donne riescono a emanciparsi e a combattere tali forme di violenza e stereotipi. Attraverso la solida realtà di donne giornaliste, di *detective*, di piccole protagoniste dei cartoni animati, di scienziate, dottoresse ma anche e soprattutto donne comuni, la rivoluzione verso l’eliminazione di etichette e fastidiosi *cliché* di genere fiorisce, si sviluppa sino ad attecchire.

È imprescindibile, dunque, l’impattante attività di tutte quelle donne che quotidianamente sia nella realtà sia sui *social* si battono per la propria autodeterminazione, per il riconoscimento dei propri titoli e dei propri meriti, donne che sono in grado di trasformare l’odio gratuito ricevuto in potenziale per aiutare chi si trova in difficoltà e rendere la società più civile e libera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLOTTA, Salvatore (2008). *Cine, Música y Televisión en la Italia Actual*. Editorial UNED.
- BARTOLOTTA, Salvatore (2013). Cine, música y televisión en Italia: dicotomía entre tradición e innovación. In P. L. Ladrón de Guevara Mellado, M. B. Hernández González e Z. Zografidou (a cura di), *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea. Le tracce del passato nella cultura italiana contemporanea* (pp. 389-396). Ediciones de la Universidad de Murcia (EDITUM).
- BARTOLOTTA Salvatore (2017). Italia versus Spagna: linguaggio televisivo a confronto. *Mosaico Italiano*, XIII(167), 29-34.

- BARTOLOTTA, Salvatore (2019). Lenguaje televisivo: entre proyección e identificación. In V. González Martín, M. Heras García, Y. Romano Martín e S. Velázquez García (coords.), *Del aula de italiano a los medios de comunicación: la lengua y la traducción como puente hacia un nuevo Humanismo* (pp. 37-46). Ediciones Universidad de Salamanca.
- BIANCHI, Claudia (2021). *Hate speech, il lato oscuro del linguaggio*. Laterza.
- BONOMI ROMAGNOLI, Barbara (16 gennaio 2024) *L'inferno delle giornaliste*. Recuperato da: <https://www.ingenere.it/articoli/inferno-delle-giornaliste#:~:text=L'inferno%20delle%20giornaliste%20%7C%20inGenere.> [Data di consultazione 20/07/2024].
- DE BLASIO, Emiliana (2011). *Supereroi e Vampiri. I giovani e le forme di partecipazione sociale tra Tv e Rete*. Paoline Edizioni.
- GHIGI, Rossella e SASSATELLI, Roberta (2018). *Corpo, Genere e Società*. Il Mulino.
- GIOMI, Elisa (2010). Neppure con un fiore? La violenza sulle donne nei media italiani. *Il Mulino, Rivista trimestrale di cultura e di politica*, 6, 1001-1009.
- MINISTERO DELL'INTERNO, DIPARTIMENTO DELLA PUBBLICA SICUREZZA DIREZIONE CENTRALE DELLA POLIZIA CRIMINALE (Settembre 2023). *Violenza di genere; focus violenza sessuale e violenza sessuale di gruppo*. Roma. Recuperato da: <https://www.interno.gov.it/sites/default/files/2023-09/elaborato.pdf>. [Data di consultazione 14/07/2024].
- PANDOLFELLI, Giovanna (2017). *Femminicidio: storia di una Parola letale*. Recuperato da: www.retedisapere.blogspot.com. [Data di consultazione 14/07/2024].
- PICCOLILLO, Virginia (15 agosto 2024). Viminale: 57 femminicidi dall'inizio dell'anno (-21,9%), 30mila le denunce per stalking in 19 mesi. *Corriere della Sera*. Recuperato da: https://roma.corriere.it/notizie/politica/24_agosto_15/dossier-viminale-ferragosto-174-donne-uccise-30mila-denunce-stalking-79220a33-c945-43de-aeb8-5779456c9x1k.shtml [Data di consultazione 28/07/2024].
- POPPER, Karl R. (1994). *Cattiva maestra televisione*. Milano: Reset s.r.l. Recuperato da: <https://www.psicopolis.com/synaptica/boxpdf/Cattiva%20maestra%20televisione%20-%20Karl%20Raimund%20Popper.pdf> [Data di consultazione 13/06/2024].

SER CREATIVAS PROFESIONALES EN UNA SOCIEDAD LÍQUIDA A TRAVÉS DE LAS VOCES DE LAS MUJERES

BE A PROFESSIONAL ARTIST IN A LIQUID SOCIETY THROUGH WOMEN VOICES

Caterina SICILIANO
Investigadora independiente

Resumen

La intersección entre lenguaje, género y territorialidad revela tensiones significativas en la construcción de identidades culturales y sociales. El siguiente artículo explora el límite entre el concepto de apropiación cultural en su dimensión ideológica y la fluidez cultural de la sociedad contemporánea, sobre todo de una perspectiva de género, recordando la historia de mujeres del sur de España y del sur de Italia que han dado a la luz una verdadera revolución en la visión de las artes.

Palabras clave: lenguas, literaturas, variedades lingüísticas, mujeres, música.

Abstract

The intersection between language, gender and territoriality reveals significant tensions in the construction of cultural and social identities. The following article explores the boundary between the concept of cultural appropriation in its ideological dimension and the cultural fluidity of contemporary society, especially from a gender perspective, recalling the history of women from southern Spain and southern Italy who have brought to light a true revolution in the vision of the arts.

Keywords: languages, literatures, linguistic varieties, women, music.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente artículo aborda temáticas en las que se interrelacionan las voces femeninas con el mundo de la creatividad, principalmente en el área de la música y de la literatura, tomándose como punto de referencia el conflicto lingüístico regional en España. Los argumentos tratados en el siguiente artículo se remontan a la historia, la cultura y la globalización de los países a lo largo de los años. Cada día se pone un mayor foco de atención a las investigaciones desde una perspectiva de los estudios de género, por lo que a continuación plantea una cuestión más concreta: cómo gestionar la transcreación a 360° y la fusión de los géneros en una sociedad líquida.

Este concepto, descrito por Zygmunt Bauman (2020), desarrolla el concepto de humano sin calidades, según el cual básicamente no somos nadie, somos el resultado de comportamientos conquistados y adquiridos a través de experiencias, teniendo en cuenta de que ellos mismos se transforman con el tiempo y, viviendo en contextos distintos, van a cambiar y posiblemente puedan ser completamente distintos con respecto a los de antes. Además de esto, los vínculos que creamos en relación con el mundo y a los demás, representan un puente de conexión con nuestra manera de actuar en el mundo (Bauman, 2020: V).

De aquí descende la necesidad del humano a contestar a ciertas preguntas sobre algunas tipologías de enfrentamiento que tienen que ver con él mismo en relación con el mundo exterior, como la apropiación cultural. En 2025 resulta complicado responder a la pregunta sobre qué se pueda definir apropiación cultural o no y, sobre todo, cuáles son los criterios sobre qué esta misma definición se establece.

Según el Diccionario de Cambridge, apropiación cultural es “el acto de tomar o usar cosas de una cultura que no es la tuya, especialmente sin demostrar que entiendes o respetas esta cultura” (Cambridge Dictionary, 2024), distinto claramente de la simple apreciación como homenaje de la cultura misma. En todos los países, ciudades y pueblos globalizados hay aportaciones de otros países, sobre todo en relación con la comida, un área de la vida muy importante para los seres humanos. De hecho, sin esta globalización y estas aportaciones, no tendríamos la posibilidad

de descubrir otros rasgos de culturas diferentes de la nuestra, así como todos los contenidos que hay por internet podrían estar considerados de alguna forma como apropiación de una imagen, un vídeo, un contenido que se ha hecho viral y otras personas han empezado a manipular o jugar con dicho contenido.

La presente contribución busca responder a las siguientes cuestiones: ¿cuáles son los confines de la creatividad? En una sociedad líquida como esta no podemos limitarnos a lo que sabemos sobre nuestro entorno y pensar que con eso conocemos el mundo entero. Entonces, ¿ir más allá de los confines territoriales significa atacar negativamente el lugar del que hablamos? El plano lingüístico, ¿en qué forma afecta la apropiación cultural? ¿Y el género de la persona o su lugar de origen?

El primer caso de investigación se refiere a la cantante catalana Rosalía y la publicación en 2018 de su primer álbum *Malamente*, acusada de apropiación de la cultura andaluza, puesto que el álbum, así como otras de sus canciones más famosas, presentan una variedad amplia de géneros musicales, a partir del pop hasta el flamenco andaluz, y ella es una mujer catalana.

En diversos periódicos del territorio español (como por ejemplo El Mundo, 28 de agosto 2019) se abre el debate sobre apropiación del folklore andaluz frente a una renovación musical global sustancial. Muchos activistas pertenecientes a la etnia gitana, entre los cuales Noelia Cortés, han tomado palabra afirmando que “para Rosalía es fácil, siendo blanca y adinerada, disfrazarse con la estética gitana mientras niega sus privilegios sociales y niega el factor racial” (Cadena SER, 2024, 12 de agosto). Rosalía en su momento contestó: “el flamenco le debe mucho a la etnia gitana, pero la música no tiene dueño” (Cadena SER, 2024, 12 de agosto). El estado de la cuestión remonta a casos concretos de mujeres creativas que han hecho de su oficio un verdadero trabajo.

1.1. APROPIACIÓN CULTURAL VS. FLUIDEZ SOCIOCULTURAL

El concepto de apropiación cultural entendido como la adopción no autorizada de elementos culturales por parte de un grupo dominante (definición del Cambridge Dictionary), ha generado debates profundos en el ámbito académico y público.

En el caso de Rosalía, el uso del acento y expresiones del andaluz en su música ha sido objeto de críticas, argumentando que instrumentaliza elementos culturales de una región históricamente marginada en España para su beneficio artístico (García-González, 2020). Sin embargo, esta crítica debe analizarse en el contexto de la fluidez cultural contemporánea, donde las barreras entre identidades se desdibujan y se cuestionan las categorías fijas de pertenencia.

Hablar de *fluidez sociocultural* (Bauman, 2020) sugiere que las culturas no son entidades estáticas, sino procesos en constante transformación que surgen de intercambios históricos y dinámicas globales. En este sentido, se plantea si el caso de Rosalía representa un ejercicio de apropiación o una reinterpretación creativa que refleja su inserción en una sociedad híbrida.

Estudios recientes sobre la música popular española (García-González, 2020) argumentan que las críticas hacia Rosalía también reflejan tensiones de clase y género, ya que las mujeres en la industria musical enfrentan mayores restricciones respecto a qué y cómo pueden representar (Navarro-Pérez, 2021). De hecho, otros artistas del panorama musical español contemporáneo, como por ejemplo Bad Bunny o Bzrp, nunca han sido acusados de apropiación cultural, aunque también ellos, en sus letras, por cuestiones de ritmo o de fluidez de la canción, utilicen abreviaciones, un lenguaje más rápido y que se pueda reconectar de manera similar al habla andaluza. En las redes sociales o periódicos actuales no encontramos acusaciones a cantantes varones como por ejemplo Bad Bunny, otro cantante español que tiene mucha fama. Lo que leemos sobre Rosalía, en cambio, por la mayor parte de las veces conlleva en sí un lenguaje connotativo prevalentemente negativo.

1.2. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y LA VOZ FEMENINA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La voz femenina en el arte y en la literatura siempre ha estado en la sombra. Si nos acordamos un poco de nuestros estudios escolares, podemos afirmar que las autoras mujeres mencionadas durante nuestras clases de literatura han sido pocas y abordadas de manera rápida y superficial. Sobre todo, durante el siglo XIX y XX encontramos a mujeres que escondían su real oficio, porque

no era aceptable que una mujer pudiera trabajar como escritora, y aquí el caso de la autora estadounidense Emily Dickinson, la cual, no pudiendo expresar su verdadero ser frente a su familia y a sus amores, ponía todo en el papel, creando una poética renovadora, con versos fragmentados, voces múltiples y metáforas elaboradas, a través de temas existenciales que entran en las partes más profundas de nosotros. Asimismo, la autora italiana Antonia Pozzi, cuya poética demuestra un cierto sufrimiento hacia la vida, a través de sus versos herméticos que alcanzan las entrañas de los lectores y de las lectoras, dejándoles percibir su malestar, el mismo que provocó su suicidio a los 26 años.

Otro caso que es interesante exponer es el de María Zambrano, autora malagueña que pasó la mayor parte de su vida en Madrid, volviéndose una de las poetisas y pensadoras más influyentes de la literatura española y del mundo. Con respecto al tema de la apropiación cultural, Zambrano se remonta a la filosofía de Aristóteles: “Semilla órfica y pitagórica, esplenderá en el pensamiento aristotélico. Y siempre será así para cualquier semilla pitagórica; nacerá en otro suelo, bajo otro nombre [...]. No importa” (Zambrano 2012: 91). A través de su metáfora hermética, Zambrano, al igual que Bauman, afirma que desde un pensamiento se crea otro, y otro más y, como consecuencia, se anula al dueño de dicho pensamiento: no somos nadie, solo semillas que vienen de otras semillas, y poco a poco construimos nuestras propias identidades. A su vez, dichas identidades no pueden corresponder solamente a un solo pensamiento, un lugar o una posición política. Somos lo que vivimos y lo que vivimos está en cualquier lugar del mundo en el que sentimos que ha dejado huellas dentro de nosotros.

A lo largo de su carrera literaria, Zambrano publica varias obras y sobre todo aquellas en tono filosófico¹ ofrecen una lente crítica para comprender cómo las artistas, independientemente de su origen cultural, utilizan su voz para desafiar los límites impuestos. La voz de Zambrano se expande en todos los lugares del mundo, sin renegar de su lugar de origen, pero tampoco exaltándolo. De hecho, nuestro papel en el mundo no tendría que estar obsesionado con encontrar un nombre para nuestro

¹ Un buen ejemplo de obra que reflexiona sobre filosofía, la importancia de las palabras y poesía es *Filosofía y poesía* de 1998.

pensamiento o para nuestras acciones. Rosalía, por ejemplo, reivindica su derecho a crear desde una posición que no necesariamente refleja su cultura de origen, sino que dialoga con un imaginario colectivo global.

Esto pone en evidencia la importancia de proteger la libertad artística frente a las críticas que buscan imponer fronteras culturales rígidas. Zambrano revoluciona en sus textos la manera de pensar, de razonar y de ver las cosas en el mundo y, en un cierto sentido, Rosalía ha decretado el inicio de una renovación no solo musical, sino también sobre las raíces de cómo saber jugar con la creatividad artística, respetando idiomas, orígenes, pero creando una tipología de *creatividad política*², que quiere transmitir mensajes sociales y que reflejan rasgos de la cultura flamenca. Este concepto ayuda a soportar y abrir la mente hacia visión política de la creatividad: todo es expresión y afirmación de un pensamiento o una posición en el mundo.

La *creatividad política* siempre en femenino se observa en los textos de la escritora italiana Elena Ferrante³: en sus textos, no solo presenta la realidad de los barrios pobres de la Nápoles del siglo XX, sino, además, la describe desde una voz del sur. De hecho, se trata de otro caso de análisis interesante por lo que concierne al mundo lingüístico en relación con la territorialidad. El debate sobre las variedades lingüística es amplio y es curioso como sea tan importante en Italia cuanto en España⁴.

2. ANÁLISIS SOCIOLINGÜÍSTICO: LENGUAS OFICIALES ENTRE ESPAÑA E ITALIA Y CONCEPTO DE *IDENTIDAD CULTURAL*

El andaluz, una variedad lingüística con profundas raíces históricas, al igual que las variedades del sur de Italia, han sido

² El concepto de *creatividad política* es un neologismo que ayuda a soportar mi tesis en este artículo y que se refiere al carácter político del humano de querer afirmarse en el mundo [NdA].

³ Elena Ferrante es el pseudónimo de una escritora italiana de quien no se desconoce su verdadera identidad. A raíz de su saga literaria *La amiga estupenda*, se ha vuelto famosa en todo el mundo, llevándose a las pantallas su obra y respetando el predominio del dialecto napolitano [NdA].

⁴ Todavía están abiertos debates lingüísticos sobre los dialectos del sur “frente” al “italiano estándar” en Italia.

sistemáticamente marginalizadas en los debates lingüísticos frente al “español estándar” o al “italiano estándar”⁵. Los estudios sobre este tema se remontan a problemas clasificatorios que tienen que ver con la pragmática, o sea la semiótica, que estudia las relaciones entre el contexto social y comunicativo del uso:

En principio, según la traductología, se trata de un problema clasificatorio: en traductología abundan los intentos clasificatorios; en general, por variación lingüística se entiende el conjunto de variedades funcionales de la lengua que dependen tanto de los usuarios como de su contexto de uso (Hurtado, 2001: 544).

El punto de partida es distinguir entre dialecto y registro. Se suele considerar dialecto cualquier uso no estándar de la lengua y que depende de variedades temporales, geográficas y sociales. El registro, en cambio, define los diferentes usos de la lengua que dependen de la situación en la que se encuentra el usuario. En sociolingüística, este término se emplea para indicar una variación lingüística relacionada con el uso; dialecto, en cambio, con el usuario (Hudson, 1980: 48).

Aunque sea innegable la importancia de la historia de las lenguas vulgares y de su evolución y que de todas formas necesitamos de reglas para evitar una anarquía lingüística⁶, en la actualidad tendríamos que cambiar de perspectiva sin pensar que haya una centralización del lenguaje necesariamente en las capitales de los países, porque las variedades lingüísticas de cada región, forman parte de una *identidad cultural* no indiferente. Estas variantes del lenguaje están presentes ya a distancia de cincuenta kilómetros, entonces es importante en un contexto sociocultural reflexionar sobre lo que estamos diciendo y por qué.

⁵ En la bibliografía hay referencias e investigaciones añadidas sobre este tema, ya que se trata de conceptos muy debatidos y estudiados, en relación con la importancia en todos los idiomas del mundo de tener en cuenta de aspectos aquí estudiados, como historia de la territorialidad frente a una sociedad que tiene y quiere adaptarse a las exigencias lingüísticas del humano. [NdA] Cfr. Cristófol y Sel, María, 2005.

⁶ El riesgo más grande en este debate es que se llegue a una anarquía lingüística en la que no hay reglas gramaticales y libertad extrema, justificando los errores pensando que en una sociedad como esta todo pueda estar permitido. Cfr. Fuentes González, Antonio David, 2017.

Hay que superar la idea de que las reglas de la RAE o por ejemplo de la Accademia della Crusca italiana sean los pilares de nuestra existencia y aceptar que estamos en cambio perpetuo, en una constante construcción identitaria y lingüística. En una sociedad líquida como esta, que justamente tiene confines lingüísticos, sociales, culturales o religiosos, para ser creativos profesionales se deberían tener en cuenta palabras clave como la investigación, el respeto y la comprensión recíproca entre distintos países, todo ello desde una perspectiva de renovación creativa y de género.

3. REFLEXIÓN SOBRE LAS DINÁMICAS DE PODER Y LA REPRESENTACIÓN CULTURAL

Las relaciones de poder entre género, clase y territorio también emergen en el ámbito de las prácticas culturales. En el sur de Italia y España, las mujeres han enfrentado históricamente una doble opresión: como habitantes de regiones marginalizadas y como sujetos de sistemas patriarcales que limitan su participación pública. Por ejemplo, la literatura italiana ha documentado cómo las narrativas religiosas, han reforzado estas desigualdades, un fenómeno que también encuentra eco en el sur de España (Parati, 2017). Un ejemplo de reivindicación política a nivel religioso lo encontramos en la *Lettera sulla vittoria all'á città di vita eterna* de Caterina da Siena (1370-1380), en la cual su interlocutor ed Jesús y nos invita a todos a combatir en la vida de manera valiente.

Las obras de las artistas y escritoras que desafían los conceptos sociales obsoletos adquieren un carácter político. Tanto en Italia como en España, las voces femeninas han sido fundamentales para reconstruir una visión del sur que no esté basada en la inferioridad, sino en la riqueza cultural y la resistencia histórica:

Está muy extendida la idea de que el mundo es un lugar peligroso para viajar sola, y las propias mujeres suelen pensar así, privándose de valiosas oportunidades de enriquecimiento. Personalmente, me encanta viajar, sobre todo sola, porque me permite «desaparecer» entre la gente, camuflarme, dedicarme a chupar

toda la savia que pueda de la propia experiencia (Ghenó 2023: 67)⁷.

En 2025 presenciamos diversos avances en el campo de la igualdad de género, resultado de estos actos políticos y feministas en el ámbito artístico a 360°, aunque todavía hoy se debe trabajar sobre esta tipología de sensibilización y estudios, puesto que son cuestiones que tendrían que cancelarse de nuestra cultura. Conseguir una sociedad igualitaria para todas las personas forma parte de un proceso que transformador de un sistema y gobiernos androcéntricos, obsoletos; para ello, la educación desde la perspectiva de los estudios de género se posiciona como uno de los ejes centrales de esta tarea, sin la que sería imposible realizar modificaciones a nivel global. Como afirma la lingüista italiana Vera Gheno (2023): es derecho de todos poder disfrutar de la savia que nos regala la naturaleza y la vida misma.

4. CONCLUSIONES

El análisis del caso de Rosalía y la relación entre el andaluz y la cuestión meridional italiana demuestra cómo el lenguaje, el género y la territorialidad interactúan en la configuración de las identidades culturales. Si bien el debate sobre la apropiación cultural plantea preguntas válidas sobre justicia y representación, también es crucial considerar la fluidez cultural como una característica esencial de las sociedades modernas. Además, la reivindicación de las voces femeninas en el arte y la literatura desafía las estructuras de poder que perpetúan desigualdades históricas.

En última instancia, este artículo busca contribuir a una comprensión más matizada de estas dinámicas, promoviendo una visión inclusiva que valore la diversidad lingüística y cultural como un recurso, en lugar de una barrera. El lenguaje, como herramienta de expresión y transformación, tiene el poder de

⁷ Las citas originales son en italiano (*Cfr.* Gheno, 2023). Para el siguiente artículo, dichas citas, de aquí en adelante, han sido traducidas al español para una mayor comprensión.

reconfigurar las relaciones de poder y abrir nuevas posibilidades para la equidad y la comprensión mutua.

Vera Gheno (2023) expresa el sentido de este artículo, el cual invita a ir más allá de todo lo que está definido y de alguna manera etiquetado y tachado con un adjetivo para siempre, ampliando nuestros confines de la creatividad:

En sus momentos más creativos, el gran poeta y músico dejan de utilizar los toscos instrumentos de la vista y el oído. Se desprenden de sus amarras sensoriales y se elevan sobre las alas fuertes e irresistibles del espíritu, muy por encima de nuestras colinas brumosas y nuestros valles oscuros, hasta la región de la luz, de la música, del intelecto. [...] Nuestra ceguera no cambia un ápice en el curso de las realidades interiores. Es tan cierto para nosotros como para los videntes que el mundo más bello es siempre más accesible a través de la imaginación. Si deseas ser algo que no eres -algo bello, noble, bueno- cierra los ojos y, por un solo instante de ensueño, lo serás (Ghenó 2023: 199).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIÓN HERRERO, María Antonieta. (2008). *Modelo, estándar y norma... conceptos imprescindibles en el español L2/LE*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), pp.9-26.
- BAUMAN, Zygmunt. (2020). *Amore liquido*. Edizioni Laterza.
- CRISTÓFOL Y SEL, María (2005). “Appunti per uno studio della lingua spagnola nel dialetto napoletano: Morfosintassi”. *Interlingüística*, 16(1), pp. 287–298.
- FUENTES GONZÁLEZ, Antonio David (2017). “Anarquismo, jacobinismo y lingüística: Reflexiones sociolingüísticas acerca de *La Gramática del Obrero* (1932[1912]), de José Sánchez Rosa. *Pragmalingüística*, (25), pp. 163-188.
- GHEÑO, Vera. (2023). *Parole di altro genere*. BUR.
- GRAMSCI, Antonio. (1978). *La cuestión meridional* (E. Coletti, Ed.). Ediciones Críticas. (Trabajo original publicado en 1926).
- HUDSON, Richard (1980) *Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO-PÉREZ, Elena (2021). Género y clase en la música popular

- española: un análisis del fenómeno Rosalía. *Estudios de Género y Sociedad*, 29(4), 89-102.
- PARATI, Graziella (2017). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. University of Toronto Press.
- POZZI, Antonia. (2018). *Desiderio di cose leggere*. Salani Editori.
- SABIOTE MARTÍNEZ, Marta (n.d.). *Apropiación cultural: caso Rosalía* (Trabajo académico). IES Isaac Peral Cartagena.
- ZAMBRANO, María. (1998). *Filosofía y poesía* (L. Sessa, Trad.; P. De Luca, Ed.). Pendragon. (Trabajo original publicado en 1939).
- ZAMBRANO, María. (2000). *Delirio y destino* (R. Prezzo & S. Marcelli, Trad.). Raffaello Cortina. (Trabajo original publicado en 1953).
- ZAMBRANO, María. (2012). *El hombre y lo divino*. Alianza Editorial.
- Autor desconocido. (2018, 17 de septiembre). *Las lenguas en peligro: ¿Un patrimonio que debemos salvar?* El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/09/17/5b9e799be2704ea8af8b465b.html> [Fecha de consulta: 01/11/2024].

- Medios de comunicación

- Cadena ser. (2024, 12 de agosto). *¿Quién ha salido ganando con la apropiación cultural: Rosalía o la nueva música andaluza?* Cadena SER. Recuperado de <https://cadenaser.com/nacional/2024/08/12/quien-ha-salido-ganando-con-la-apropiacion-cultural-rosalia-o-la-nueva-musica-andaluza-cadena-ser/> [Fecha de consulta: 29/10/2024].
- CNN en Español. (2021, 29 de julio). *¿Qué es la apropiación cultural y por qué es tan controversial?* CNN. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2021/07/29/apropiacion-cultural-que-es-y-por-que-es-tan-controversial/> [Fecha de consulta: 15/10/2024].
- Credencial. (2021, febrero). *¿Qué es la apropiación cultural?* Revista Credencial. Recuperado de <https://www.revistacredencial.com/noticia/actualidad/que-es-la-apropiacion-cultural/> [Fecha de consulta: 06/11/2024].
- El Mundo. (2019, 28 de agosto). *¿Qué opinan los gitanos de Rosalía? El eterno debate sobre la apropiación cultural*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/f5/comparte/2019/08/28/5d66b5a3fc6c83396c8b4608.html> [Fecha de consulta: 01/11/2024].
- El País. (2018, 5 de noviembre). *Videos: ¿Qué es la apropiación cultural?* El País. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/11/05/videos/1541451511_646499.html [Fecha de consulta: 01/11/2024].

- La Razón. (2021, 28 de febrero). *La discriminación de la realidad lingüística andaluza*. La Razón. Recuperado de https://www.larazon.es/andalucia/20210228/uu37ahh4obggvcrt_o7yhggq6yq.html [Fecha de consulta: 09/10/2024].
- La Voz Del Sur. (2017, 4 de junio). *La discriminación de la realidad lingüística andaluza*. La Voz del Sur. Recuperado de https://www.lavozdelsur.es/cultura/la-discriminacion-de-la-realidad-linguistica-andaluza_42385_102.html [Fecha de consulta: 29/10/2024].

ESCRITURAS DE MUJER EN EL PAISAJE
LINGÜÍSTICO DE MENDOZA, ARGENTINA.
ESTUDIO DE CASO

WOMEN'S WRITING IN THE LINGÜISTIC
LANDSCAPE OF MENDOZA, ARGENTINA. CASE
STUDY

Claudia María FERRO
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Los estudios del paisaje lingüístico centran su análisis en los mensajes dejados en el entorno urbano con variada intención y permiten describir las conceptualizaciones de sus autores sobre diversos temas de interés entre los cuales la escritura de mujeres en el espacio público ocupa un lugar especial. Es posible recoger representaciones que operan en el colectivo feminista mendocino analizando un ejemplo expuesto en el PL de la ciudad capital de Mendoza en el marco de una investigación exploratoria y descriptiva, de índole sociolingüística.

Palabras clave: Paisaje lingüístico, escritura, mujeres, representaciones.

Abstract

Linguistic landscape studies focus their analysis on messages left in the urban environment with varied intentions and allow us to describe the conceptualizations of their authors on various topics of interest among which women's writing in public spaces occupies a special place. It is possible to collect representations that operate in the feminist collective of Mendoza by analyzing an example presented in the PL of the capital city of Mendoza within the framework of an exploratory and descriptive research of a sociolinguistic nature.

Keywords: Linguistic landscape, writing, women, representations

1. INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XX la imagen y el rol de las mujeres se han modificado sustantivamente y, con ello, las representaciones generales operantes. El movimiento de la liberación femenina¹ las ha llevado a nuevos roles, a nuevas formas de relación, con mayores niveles de estudios cada vez más avanzados, en posiciones laborales de mayor responsabilidad, con una redefinición del papel social tradicional. Este gran movimiento ha tenido incidencia en la lengua y, entonces, también, en el paisaje lingüístico (en adelante PL).

El cambio de soportes textuales, las multipantallas omnipresentes y el ritmo vertiginoso de las actividades cotidianas han desplazado los espacios de la interacción humana y han hecho de la calle, del entorno público, el contexto, el soporte y el portador de los mensajes que otrora, y no hasta hace mucho tiempo, circulaban de manera más restringida en papeles y libros. Este enorme desplazamiento ha creado la necesidad de estudios lingüísticos específicos que tomen en consideración los mensajes registrados en la vía pública y han impulsado una corriente de

¹ En este artículo se emplea la voz “femenina/o” en su sentido original de “relativo a la mujer”. Del étimo latino FEMINAM, se derivó “hembra” como par complementario de “macho”. El primer registro lexicográfico contenido en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua española, de la RAE, data de 1732 y contaba entre sus acepciones “lo que es propio de la mujer” y “en gramática, es el nombre que significa ‘mujer’, ‘hembra de cualquier especie animal’, más dos correspondientes al campo de la astrología. Con esta carga se mantuvo hasta 1927, en que se incorporó la acepción de sentido figurado de “débil, endeble”. Desde 1927 y hasta la 21ª edición del Diccionario de la lengua de 2001 se conservó esta acepción. Por su parte, la 22ª edición de 2014 dejó de presentarla y en la entrada correspondiente se informan: “perteneciente o relativo a la mujer”, “propio de la mujer o que posee características atribuidas a ella”, “dicho de un ser: dotado de órganos para ser fecundado”, “perteneciente o relativo al ser femenino” más tres acepciones finales del campo gramatical. En relación con la voz “mujer”, esta cuenta desde su origen etimológico un matiz semántico afín con la idea de “delicadeza”. Integraba el paradigma derivativo de MOLLIS y conservaba semas referidos a la “blandura, flexibilidad, suavidad, calma”. En sus *Etimologías*, San Agustín desarrolla el léxico relativo a la edad de las personas e incluye a “mullier” en relación con ‘debilidad del cuerpo’. La voz derivada “mujeril” mantiene el significado de “adamado”, “afeminado”.

investigaciones sobre el paisaje lingüístico. La perspectiva sociolingüística aúna en sí los dos componentes principales del PL: la lengua y la interacción:

La comunicación no puede ser entendida desde presupuestos meramente lingüísticos, sino que requiere la implicación de al menos, dos componentes: los pragmáticos y los sociales [...]. Existen también acciones y fenómenos lingüísticos ligados directamente a la realidad social. Son socio-lingüísticas las manifestaciones variables de las lenguas correlacionadas con factores como [...] el bilingüismo, la integración o marginación de grupos minoritarios, la distribución de roles dentro de una comunidad o el tratamiento que los idiomas reciben en el sistema educativo (Moreno Fernández, 2024: 24).

Se encuentran en el PL intervenciones femeninas que presentan contenidos e intenciones diversas. Con frecuencia, permanecen en los muros durante largos períodos y parecen constituir producciones muy pensadas y ejecutadas con bastante detalle y preparación. Suelen observarse en contextos temporales en que los temas de mujeres adquieren relevancia social (por algún evento judicial o policial o en el tiempo de sanción de algunas leyes) y comunican representaciones relevantes que aparecen una y otra vez antes de ser quitados del espacio público. En este artículo se realiza el estudio de un caso que conforma una composición particular relacionada con el tema de la violencia ejercida sobre el colectivo femenino que contiene los rasgos habituales de estos signos.

2. UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES Y AL PL

2.1. REPRESENTACIONES SOCIALES

En el universo de los estudios psicológicos, se entiende por “representaciones sociales”:

el conocimiento social, las teorías ingenuas de las personas comunes. Incluyen contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos que juegan no solo un papel significativo para las personas en su vida privada, sino también para la vida y la organización de los grupos en que viven (Vain, 2016, s.p.).

Para Ibáñez (en Rubira-García *et al.*, 2018):

Las representaciones sociales producen los significados que la gente necesita para comprender, actuar y orientarse en su medio social. Son teorías de sentido común que permiten describir, clasificar y explicar los fenómenos de las realidades cotidianas, con la suficiente precisión para que las personas puedan desenvolverse en ellas sin tropezar con demasiados contratiempos (2018: s.p.).

La observación de las representaciones sociales permite advertir el proceso de configuración de grupos en relación con otros (Di Giacomo, 1987, 295). Para Vergara Quintero (en Rivadeneira Arteaga *et al.*, 2022):

Dado que se manifiestan en el lenguaje y en las prácticas, en razón de su función simbólica y de los marcos que proporcionan para codificar y categorizar el mundo de la vida, la aproximación a las representaciones sociales se constituye en un aparato teórico heurístico para profundizar en el conocimiento de las concepciones y prácticas que orientan la experiencia de vida de los diferentes grupos poblacionales.

Las representaciones, expresadas a través de conceptualizaciones, se manifiestan en modos, canales y soportes diferentes, entre los cuales el PL se destaca como un ámbito idóneo y corriente para hacerlas públicas.

2.2. PAISAJE LINGÜÍSTICO

Se entiende por “paisaje lingüístico” todos los textos escritos contenidos en soportes de lo más diversos (carteles, afiches y muros, superficies verticales u horizontales, fijas y móviles,) que, de manera ocasional o permanente, pueden encontrarse en espacios públicos y configuran un “paisaje” formado por palabras. Los signos (Backhaus, 2006 y Gortez y Cenoz, 2008) allí registrados se clasifican en dos grandes grupos. Los del tipo *top down* son generados por autoridades e instituciones de gobierno. En estos, suele predominar la función informativa (o denotativa) junto con la función apelativa (o directiva). Sin ser excluyente, la función simbólica (o connotativa) se encuentra en

los signos *bottom up*, contruidos por emisores particulares y destinados tanto a receptores indefinidos como a definidos.

Landry y Bourhis² acuñaron el concepto de PL del siguiente modo:

Linguistic landscape refers to the visibility and salience of languages on public and commercial signs in a given territory or region [...] linguistic landscape may serve important informational and symbolic functions as a marker of the relative power and status of the linguistic communities inhabiting the territory (1997: 23).

En términos de Backhaus (2006) signo del PL es “cualquier parte del texto escrito en un marco definible espacialmente” (s / p). Puede ser de diversos tipos (según el formato textual son rótulos, listas, avisos o leyendas; según la colocación, en serie, en solitario o en composición; según el código, de código único o combinado; según la presentación, estándar o artístico). A la vez, el PL es estudiado en tres niveles: unidad, subunidad y signo. El marco es la unidad, la composición en que el signo se inserta; según su complejidad, puede o no incluir subunidades y se dispone sobre el soporte (muros y carteles, medios de transporte, prendas de vestir, pancartas, y en general toda superficie disponible) que establece la duración y visibilidad del mensaje.

La Sociolingüística es la disciplina central desde la que se estudia el PL en estos trabajos pone la mirada sobre la escritura en el espacio público, a lo largo del mundo e incluso a lo largo del tiempo. Las unidades representan situaciones comunicativas en que un emisor, individual o colectivo, anónimo o como portavoz de una institución o de un grupo se dirige al receptor para manifestar sus estados mentales, influir en su pensamiento, provocar cambios diversos, vender bienes o servicios, quejarse, burlarse y un largo etcétera de propósitos reconocibles en la vía pública.

El PL puede envejecer y también puede renovarse según una dinámica imprevisible que registra algunos hitos instalados en las

² Landry y Bourhis (1997) realizaron los primeros estudios de sociolingüística urbana en Canadá. A partir de entonces, se han multiplicado trabajos de este campo en casi todos los países del mundo.

comunidades. La primera situación se produce cuando permanece largos períodos sin ser renovado: pierde fuerza cuando el receptor deja de mirarlo: esto suele suceder con la cartelería de signos *top down*. Por su parte, situaciones que conmueven a las comunidades, fechas ya emblemáticas como el 8 de marzo, el calendario social de festejos, eventuales campañas de promoción de la salud se convierten en momentos en que el PL se renueva y manifiesta renovadas unidades de signos *bottom up*.

Si bien lo femenino es tema recurrente en el PL, todavía constituye un campo incipiente en los estudios académicos (Mai, 2023; González, 2023) y el estudio de algunas cuestiones como intencionalidad, autoría, textualidad, trascendencia, entre otras, permite visibilizar en las representaciones su dimensión e importancia para diversos grupos urbanos.

Los signos referidos a la mujer o lo que puede serles concomitante (leyes, situaciones, sucesos diversos) ocupan el PL de manera episódica, no permanecen en sus soportes durante mucho tiempo y constituyen evidencia evanescente de cómo se visibiliza el género en una comunidad. Con frecuencia son generados por mujeres y, ocasionalmente, establecen diálogos con otros interlocutores o son intervenidos por terceros.

La dinámica de generación de estos signos no es estable; suelen aparecer de manera episódica en torno a fechas específicas (8M, primer sábado de noviembre) o eventualmente, vinculados con momentos intensos (por ejemplo, relacionados con femicidios y desapariciones de mujeres y niñas). En estas situaciones, los signos no son fijos exclusivamente (colgados en muros urbanos) sino que se portan pancartas y carteles móviles que, una vez finalizadas las marchas o manifestaciones, desaparecen con rapidez (Fig. 1-4). Constituyen una especie de “paisaje del género”.

Figura 1. Reclamo social por la desaparición de una joven
 Nota: Localización en calle Ozamis al 330 de Maipú.
 Captura personal del 5/12/24



Figura 2. Declaración de amor
 Nota: Localización en calle Los valencianos s/n de F.L.Bletran.
 Captura personal del 1/3/20



Figura 3. Mural en apoyo a la sanción de una ley de despenalización de aborto.
 Nota: Localización Calles Lencinas y Padre Contreras Ciudad de Mendoza.
 Captura personal del 30/11/2024



Años atrás, coincidiendo con las primeras manifestaciones asociadas a cuestiones de género, los signos colgados en el PL resultaban espontáneos, a veces improvisados, nacidos al calor del fervor de la lucha. En los últimos años también se pueden encontrar en repositorios online de diseño gráfico, en los que se ofrecen para su descarga gratuita. Es posible que los primeros presenten una mayor carga emocional, sean susceptibles de ser intervenidos por terceros para dialogar con su contenido y estén destinados a ser borrados del PL por la acción de entes de gobierno o los dueños de los edificios en cuyos espacios se disponen.

Los signos del PL pueden ser icónicos (compuestos exclusivamente por ilustraciones de diversos tipos), verbales o híbridos (resultados de la combinación de gráficos y palabras). En cuanto al tipo discursivo observable, rótulos y leyendas son los más habituales. Se entiende por rótulo el tipo integrado por un sintagma breve (formado por pocas palabras), frecuentemente nominal, apoyado en un diseño tipográfico cuyo tamaño y color se ajustan al contenido y a la visibilidad del mensaje. El dispositivo escriturario con frecuencia es pintura en aerosol. La leyenda es un texto más amplio que el rótulo, aunque de todas maneras breve, y suele estar formada por oraciones simples bimembres. Dada la concisión inherente a estos signos, la estrategia compositiva verbal se basa en especial en dos recursos cohesivos: la selección léxica y la colocación.

Finalmente, en el repertorio de signos observables en el espacio público se encuentran los signos contestados que son discutidos, ampliados o anulados por otros emisores que los tachan o modifican generando un tipo de diálogo particular funcional a diversos propósitos (Fig. 4):

Figura 4. Signo intervenido con leyendas en diálogo.
*Nota: Localización Calle 25 de mayo oeste Maipú.
Captura personal del 15/10/2024*



3. ESTUDIO DE UN CASO: EL MURAL EN EL “POZO DE MARISTAS”

A continuación, se analiza una composición de gran tamaño (Fig. 5) que ocupó un espacio utilizado durante años para manifestar diversos contenidos valiéndose del PL. El soporte estaba constituido por las planchas de madera que cerraban un edificio en construcción durante décadas, localizado en la ciudad capital de Mendoza, en la calle San Martín, entre Don Bosco y Alem, en sesgo al templo de la iglesia de los jesuitas. Se lo ha elegido dado el tiempo que, generado en el marco del recordatorio del 8M 2020, permaneció expuesto durante años (desde el aislamiento por pandemia de 2020 a junio 2022), sin intervención de terceros y resultó ser el último del tipo en ese espacio.

En la distancia, se observa una idea segmentada en cuatro partes relativa a la autoprotección femenina, fuera denunciando (al Estado, a particulares acusados de delitos contra la integridad de la mujer), fuera animando a la lucha. A la vez, conformaba un mural destinado a reclamar la aparición de mujeres desaparecidas y por la justicia para otras tantas, violentadas.

Figura 5. Mural de gran tamaño conformado por rótulos y leyendas.
Nota: Localización Calle San Martín entre Alem y Don Bosco.
Captura personal del 1/6/2023



El primer sector (Figs. 6- 9), visible a distancia, contenía los segmentos escritos en letras de mayor tamaño, en rojo, azul y negro. Presentaba los siguientes rasgos:

- Empleo de ‘X’ para la marca de género plural. Se extiende su uso a ‘luchx’.
- Diversos sintagmas escritos con aerosol rojo “El miedo está cambiando de bando”, “El mismo dolor, la misma lucha”, “Por las que no están, que arda todo”.
- Selección léxica que constituye una esfera semántica ‘arda’, ‘femicida’, ‘miedo’, ‘lucha’, ‘fuego’, ‘odio’.
- Frase rimada (“Capucha y lucha”).
- Repetición del sintagma “Estado femicida”.
- Ausencia de léxico propio del tema (por ejemplo, ‘mujer’).

No parece constituir discurso de odio en el sentido que le da la UNESCO (“usos de la lengua que promueven acciones y actitudes violentas hacia distintas minorías”) toda vez que no inclinaba hacia la lucha contra, sino a la “defensa de”. Podría interpretarse que se ha intentado compartir la noción de que “las reivindicaciones se consiguen por vía violenta”. La oración interrogativa (“¿Dónde está Abigail?”) operaría como legitimación de la lucha.

Se observa una intervención en el mural de un grafitero, que en principio no dialogaría con los mensajes escritos.

La representación femenina en este caso es la de la “mujer enfrentada, involucrada en la lucha contra un sistema que no la protege, armada sobre todo de fuertes emociones negativas”.

Figura 6 y Figura 7. Segmentos 1 y 2 del mural, de mayor visibilidad. Captura personal del 1/6/2023



Figura 8 y Figura 9. Segmentos 3 y 4 del mural, de mayor visibilidad. Captura personal del 1/6/2023



Una mirada focalizada y a corta distancia advertía el abandono del aerosol: en conjunto, un collage compuesto por diferentes elementos (Figuras 10 y 11).

- Fotografías tanto de hombres como de mujeres y textos, en soporte papel y blanco y negro, pegado en el muro. Se trataba de denuncias en que aparece de modo reiterado el sintagma ‘violador de menores’ acompañado por el nombre y el apellido del varón retratado y la foto de su víctima, con la intención probable de alcanzar la condena social para estos individuos.
- Nóminas de mujeres ausentes y, en principio, habrían sido víctimas de violencia. Aquí, el colectivo asumía sus voces.
- Una imagen hecha con esténcil y pintura, que recogía un personaje femenino de la saga de películas *Star wars*: la princesa Leia, mujer combatiente a la que se propondría como modelo de mujer empoderada. La frase ya famosa (“Que la fuerza te acompañe”) precisamente reforzaría la

idea expresada en el dibujo de una mujer que empuña un arma.

- El léxico estaba constituido por los adjetivos “violador”, “pedófilo”, “condenado” en colocación con los antropónimos masculinos.

Figura 10 y Figura 11. Segmentos 5 y 6 del mural, de menor visibilidad. Captura personal del 1/6/2023



Acercándose más aún al muro aparecían estos últimos signos (Figuras 12 y 13), pegados y no dibujados, relacionados con un colectivo femenino específico: las mujeres que ejercen la prostitución. Los enunciados impresos en fotocopias contenían dos nociones, una de género y otra política: “Ninguna forma de fuerza de trabajo se paga con el cuerpo”, “¿Qué parte de su cuerpo es la que usted vende para pagar sus cuentas?”, “Con el capitalismo cada unx se prostituye como puede”.

El otro signo combinaba texto e imagen: una imagen de mujer sobre un fondo de dinero. En cuerpo mayor, una sola palabra “Putá”, en rima con “disfruta” en colocación con una imagen integrada por la ilustración de una mujer y billetes, con alcance a “lxs trabajadorxs sexuales”. Aquí ya no había asociación solo con el colectivo de mujeres, sino que, como en la primera diapositiva, se abría hacia otras representaciones de género. Con independencia de lo que se haga, y del género de quien lo haga, aquí se destacaría la idea del respeto. La “X” como marca de plural tendría un valor inclusivo de todos los géneros, en un uso

de lo que Menegotto³ ha denominado “español 3G”.

Figura 12. Segmento 7 del mural, de mayor visibilidad.
Captura personal del 1/6/2023.

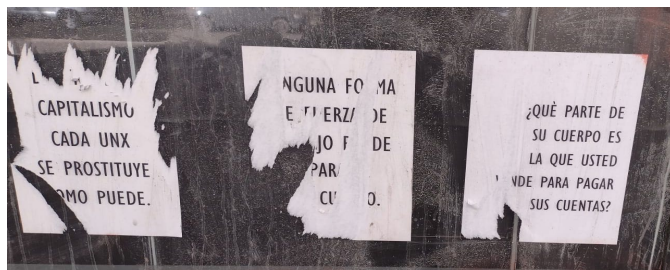


Figura 13. Segmento 8 del mural, de mayor visibilidad.
Captura personal del 1/6/2023.

3.1. LAS REPRESENTACIONES OBSERVABLES

De modo general, puede afirmarse que hay una representación principal y algunas derivadas. La primera consistiría en “la mujer se defiende sola”. Para lograrlo, el camino sería el de la violencia: esta podría ser una representación secundaria. Por esta razón se escribieron voces tales como “lucha” y “fuego”. La mujer asume su propia defensa y la de las mujeres ausentes.

En el enunciado “El miedo está cambiando de bando” podría reconocerse como la consecuencia de este accionar. Si la representación consis-

³ A fines del siglo pasado y en todo lo que va del XXI se instalaron acciones concretas para visibilizar los géneros ocultos por el uso del masculino genérico y, paulatinamente y no sin esfuerzo se ha empezado a gestionar lo que la autora denomina español 3G. Aquí, el masculino pierde la interpretación genérica y se crean tres valores de género: masculino, femenino y no masculino ni femenino. Esta necesidad comunicativa ha impulsado una serie de intentos gramaticales, en especial léxicos, morfológicos y sintácticos, vigentes todavía y con diversos grados de generalización.

tía en la interpretación dicotómica de la realidad (hombres versus mujeres), la mirada se extendería hacia la masculinización del Estado al que en el mural se calificaba de “femicida”. “La mujer se defiende del varón individual y del varón colectivo”. Al primero lo denunció y contra el segundo invitó a la confrontación.

Otro ejemplo podría estar en la imagen deconstruida de la mujer respecto de representaciones tradicionales: la mujer que se prostituye no por debilidad ni por necesidad sino por placer.

Las representaciones se reconocen en las expresiones construidas especialmente por dos recursos cohesivos: selección léxica y colocación de los vocablos.

- Diversos sintagmas escritos con aerosol rojo “El miedo está cambiando de bando”, “El mismo dolor, la misma lucha”, “Por las que no están, que arda todo”.
- Selección léxica que constituye una esfera semántica ‘arda’, ‘femicida’, ‘miedo’, ‘lucha’, ‘fuego’, ‘odio’.
- Frases rimadas (“Capucha y lucha”, “Puta / y mi cuerpo lo disfruta”).
- Repetición del sintagma “Estado femicida”.
- Empleo de ‘X’ para la marca de género plural. Se extiende su uso a ‘luchx’.
- Ausencia de léxico propio del tema (por ejemplo, ‘mujer’).
- “Ninguna forma de fuerza de trabajo se paga con el cuerpo”, “¿Qué parte de su cuerpo es la que usted vende para pagar sus cuentas?”, “Con el capitalismo cada unx se prostituye como puede”.

4. CONCLUSIÓN

Las representaciones sociales referidas a la mujer se expresan haciendo uso del lenguaje. Los mensajes registrados en el paisaje lingüístico urbano de Mendoza probablemente con alta frecuencia son de autoría femenina, individual y grupal.

En el caso analizado se observa una composición de grandes dimensiones. Incluía diferentes signos fijos de código mixto (verbal y gráfico), del tipo *bottom up* y parece haber sido concebido como un conjunto, que permitía su lectura desde distintas distancias. A lo lejos se observaban leyendas breves de contenido expresivo y sesgadamente apelativo. Con tipografía de

gran tamaño y variedad cromática, vehiculizaban una representación principal: la mujer no necesita que la defiendan. Si se considera la selección léxica, puede inferirse que para ello apele a la lucha violenta en su propio resguardo y en el aquellas que han sido silenciadas.

En una distancia menor se observaban numerosos carteles pegados con leyendas que podrían ser interpretadas en línea ideológica al vincular voces como “capitalismo” con “pagar” y “prostitución” en un posible desvío del tema de género.

Finalmente, en tamaño pequeño se encontraban volantes pegados que denunciaban situaciones particulares de abusos, con detalles personales e imagen del responsable.

Se encontraban otros elementos intensificadores de la imagen de una mujer empoderada (un personaje, una frase tomados del cine) con lo cual habrían vehiculizado representaciones referidas al hecho de que para autopreservarse se debe seguir el camino del enfrentamiento activo que no excluye la violencia.

Cierto léxico esperable en mensajes escritos por mujeres (por ejemplo, la misma palabra “mujer”, las variantes por edad “niña / joven”) está ausente y la referencia al género se realiza por medio del género gramatical 3G (masculino / femenino / ni M ni F). En este sentido, las opciones no binarias solo serían reflejadas por el empleo de “X” para las expresiones en plural. Todo haría pensar en la indefinición del destinatario ideal del mensaje: mujeres a las que sumar en la lucha, varones a los que amedrentar.

La leyenda “Ninguna mujer nació para puta” que estaba presente en el mural constituye todavía hoy una especie de slogan que, más allá de resultar insultante, manifiesta otra representación en la cuestión de la mujer.

La lucha por la autoafirmación y cuidado de sí misma de la mujer ante el otro y ante las instituciones, la ruptura de los estereotipos tradicionales y la defensa ante las situaciones de violencia de género serían representaciones recurrentes en la presencia de la mujer en el PL. En signos permanentes o transitorios, muy elaborados y claros.

Finalmente, las representaciones sociales entendidas como teorías de sentido común se expresan a través de discursos de sintaxis sencilla que son, o bien oraciones simples o bien nominalizaciones, con reiteración de palabras claves y están

destinados, posiblemente, a permanecer en el recuerdo de las comunidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACKHAUS, Peter (2006). *Linguistic Landscapes: a comparative study of Multilingualism in Tokyo*. Multilingual Matters.
<https://doi.org/10.21832/9781853599484>
- CENOZ, Jasone y GORTER, Durk (2008). *El estudio del paisaje lingüístico*. Hizkunea.
- GONZÁLEZ, Daniela (2023). El paisaje lingüístico en los baños de mujeres de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. *Entramado*, 19(1), 1-22.
<https://doi.org/10.18041/1900-3803/entramado.1.9680>
- LANDRY, Rodrigue y BOURHIS, Richard (1997). Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An empirical studio. *Journal of Language and Social Psychology* 16(1), s.p.
<https://doi.org/10.1177/0261927X970161002>
- MAI, Agustina. (2023). El discurso feminista en el paisaje semiótico de Santa Fe. Estudio de casos: el “Memorial a las víctimas de la violencia de género” y las baldosas “Memorias urbanas feministas”. *Revista digital de Políticas lingüísticas*, 15(19), 185-207.
- MENEGOTTO, Cecilia. (2023). Del español 2G al español 3G. El tema del género. En I. Bosio (ed.) *El género del lenguaje y el lenguaje del género. Inclusión, binarismo y sexismo en clave de escritura y edición*. (pp.17-57). EUDEBA.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2024) *Así nos comunicamos en sociedad*. Madrid: Ediciones Complutense.
- RIVADENEIRA-ARTEAGA, Mariela y VERA-VITERI, Leonardo (2022). Impacto de las representaciones sociales en la personalidad y el desempeño de los estudiantes: una revisión teórica”. *ReHuSo*, 7(2), 62-81.
- RUBIRA-GARCÍA, Rainer y PUEBLA-MARTÍNEZ, Belén. (2018). “Representaciones sociales y comunicación: apuntes teóricos para un diálogo interdisciplinar inconcluso”. *Convergencia*, 25(76), 147-167.
- UNESCO (2024). “Qué se debe saber acerca del discurso de odio”. Recuperado de:
<https://www.unesco.org/es/countering-hate-speech/need-know>
[Fecha de consulta 03/12/2024]
- VAIN, Peter. 2016. Las representaciones sociales. Conceptos fundamentales. Objetivación y anclaje. Sin datos de edición. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/pablo.daniel.vain/65>
[Fecha de consulta: 03/12/2024]

OPOSICIONES DE GÉNERO EN EL ORIENTALISMO MUSICAL DE LO ISLÁMICO

GENDER OPPOSITIONS IN ISLAMIC MUSICAL ORIENTALISM

Carlota GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MOLINÍ

Universidad de Valladolid

Resumen

Durante el Romanticismo musical europeo, las representaciones de lo islámico oscilaban entre evocaciones sensuales paradisíacas o alusiones a conquistas territoriales, configurándose una dualidad estereotipada femenina o masculina respectivamente. Esta investigación está centrada en la caracterización de dos perfiles opuestos en género, entendiendo el orientalismo musical como relevante en las relaciones entre Oriente y Occidente, así como en sus percepciones mutuas de alteridad.

Palabras clave: orientalismo musical, género, alteridad.

Abstract

During European musical Romanticism, representations of the Islamic oscillated between sensual paradisiacal evocations or allusions to territorial conquests, configuring a stereotypical feminine or masculine duality respectively. This research focuses on the characterisation of two opposing gender profiles, understanding musical orientalism as relevant to the relations between East and West, as well as to their mutual perceptions of otherness.

Keywords: musical orientalism, gender, Islam, otherness.

1. INTRODUCCIÓN AL ORIENTALISMO

En la pregunta por *Qué es el orientalismo*, el profesor González Alcantud señala que una respuesta cerrada es categorialmente inalcanzable. El orientalismo se plantea como una mezcla de disciplinas y prácticas a partir de las cuales surgen cuestiones de alteridad e identidad cultural, atmósferas donde las metafísicas fuertes no funcionan. Principalmente, la reflexión por el orientalismo nos sugiere cuestionarnos por el lugar desde el que nos posicionamos a la hora de emitir juicios y crear representaciones acerca de cualquier Otro (González Alcantud, 2021: 483).

Sin embargo, Edward Said, en su famoso libro *Orientalismo* (1978), se aventuró a definir los “dogmas” del orientalismo. Según este autor y, en definitiva, la diferenciación entre Occidente y Oriente se debe a que el primero se considera más racional y desarrollado que el segundo y, por esta situación de privilegio, se atreve a proclamar enunciados acerca de qué es lo oriental y cómo debe ser controlado. No siendo esto descabellado, en este artículo se promueve el tipo de pensamiento débil que pensadores como Gianni Vattimo promulgaban: “simplemente interpretar y conversar buscando encontrar la pregunta adecuada y tratando de proponer una respuesta negociada” (Carravetta, 1983: 4). Además, nos recuerda González Alcantud que las fronteras entre Oriente y Occidente son muy líquidas, que no hay un Nosotros y Ellos definido, mucho menos en el Mediterráneo, y que la pregunta por el orientalismo no debe confundirse con el “antiorientalismo” como afirmación reaccionaria propia del proceso decolonial (González Alcantud, 2021: 421).

El discurso orientalista antecede a su siglo emblemático, el XIX, encontrando precursores en autores como Antoine Galland (m. 1715), el viajero compilador de *Les Mille et Une Nuits*, y en acontecimientos como la expedición de Napoleón a Egipto (1798) y la posterior conquista francesa de Argelia (1830). La difusión de las traducciones de Galland influyó en otras figuras literarias orientalistas como Montesquieu y Voltaire, y, en España, José Cadalso adaptaría esta corriente en sus *Cartas marruecas* (1789) contribuyendo a reproducir el universo imaginario orientalista que se conformaba en Europa. Ya en el

XIX, y a través de trabajos como los de Victor Hugo y el *West-östlicher Divan* (1819) de Goethe, se consolidó una visión paternalista que concebía al Oriente como una fantasía estereotipada (Peña Martín, 2020: 283-292).

Durante este siglo XIX, el orientalismo adquirió su forma de discurso hegemónico de Occidente en un contexto marcado por la expansión colonial. A esta narrativa contribuyeron todo tipo de agentes y disciplinas interconectadas, entre las que se incluye la música. Así, el orientalismo musical implica la producción de obras de temática oriental, muchas veces sin que los compositores fueran plenamente conscientes de las implicaciones culturales y políticas del fenómeno. La música del Romanticismo europeo reflejará, así, estéticamente las relaciones de alteridad entre Oriente y Occidente, posibilitando además una lectura del discurso con perspectiva de género, aspecto éste que nos interesa aquí particularmente. La pretendida lejanía estereotípica orientalista a dos bandas será traducida en sonidos, donde la figura de la mujer simboliza la pasión y la del hombre la repulsión hacia el Otro islámico, ya sea genéricamente islámico -cultural- o individualmente musulmán – religioso – (Pardo Ballester, 2017: 20-21).

1.1. ORIENTALISMO EN MÚSICA

El orientalismo cuenta con diferentes espacios para manifestarse en el terreno de lo musical. Los más comunes hacen referencia a las escenas de obras musicales en las que se configura un supuesto espacio oriental, así como el marcado carácter de los personajes orientales que aparecen en las historias a menudo acompañados de disfraces. Además, es muy común nombrar a las piezas con títulos orientalistas. Más concretamente, el orientalismo musical implica también la composición de unos dispositivos sonoros definidos para aludir a distintas localidades, contextos culturales o grupos sociales percibidos como Otros, en el sentido de plena alteridad, lo exótico, lo ajeno a uno.

Esta construcción de un ambiente musical orientalista no requería una mirada epistémicamente honesta hacia el Oriente contemporáneo de la época. Ni siquiera era necesario tener un conocimiento profundo o directo de determinadas prácticas o formas de componer. En su lugar, bastaba con repetir elementos de manifestaciones orientalistas anteriores, perpetuando con la

música una representación estereotipada del Oriente islámico que coincidía con el imaginario occidental (Scott, 1998: 309-310). Un ejemplo es el uso de la escala de tonos enteros, asociada en el oído occidental con el Otro exótico después de que tanto Rimsky-Korsakov (1888) como Ravel (1898) la emplearan constantemente en sus *Schéhérazade* (Torres, 2008: 247).

En este sentido, el orientalismo musical incurre en una especie de falacia epistémica o, si se me permite, acustémica, ya que atribuye la certeza injustificada de estar aludiendo a Oriente cuando no ha existido el rigor o la voluntad de conocerlo. El resultado es una práctica musical reiterativa, pero no válida en términos de conocimiento del Otro, y de ahí la falacia. Esto lleva a que el espectador no especializado asuma estas representaciones como si fueran auténticas, como orientales, cuando en realidad están filtradas y distorsionadas por la lente occidental (Feld, 2024).

Los compositores occidentales tampoco se esforzaban por especificar una ubicación geográfica concreta, un personaje determinado o un contexto temporal definido en sus obras de temática orientalista. En la mayoría de los casos, los títulos son descripciones muy generales e imaginarias, tal y como reflejan *Les Brises d'Orient* (1845) de Félicien David u *Orientale* (1893) de César Cui. A este respecto, el profesor Derek Scott señala que la falta de detalles precisos también se produce en lo sonoro, pareciendo existir unos mecanismos musicales fijos utilizados por los compositores para aludir a cualquier Otro, sin considerar diferencias geográficas o posibles características particulares. Entre ellos, destaca el empleo de la modalidad, las melodías serpenteantes y ornamentadas, abundantes puntos de pedal, así como toques de pequeña percusión y adornos de arpa (Scott, 1998: 326-327). Para Said, esta falta de especificación se debe a una “vaguedad imperial” que reduce la heterogeneidad de Oriente a una nebulosa de conceptos mezclados (Said, 2002: 82).

2. DICOTOMÍAS DE GÉNERO

La relación entre colonialismo sonoro y género puede estudiarse desde su jerarquización en oposiciones establecidas a partir de los roles tradicionales de género propios de la lógica del siglo XIX.

En primer lugar, al autoproclamarse como más fuerte y evolucionado, Occidente es entendido como lo masculino frente a lo femenino, Oriente, lo débil y sensible. En este patriarcado occidental, Oriente es lo primitivo y subdesarrollado que necesita las formulaciones de Occidente. Así, Oriente es limitado a las facultades de la espiritualidad, que son traducidas muy habitualmente en falta de progreso utilitario. En este sentido, las representaciones artísticas de lo islámico suelen evocar un Oriente antiguo y grandioso, sin más especificaciones temporales, mientras que los escenarios recrean fantasías que no se corresponden con lugares reales (Mabilat, 2008: 190-197). Además, la tendencia a utilizar la modalidad, el sistema propio de la antigüedad musical, conecta a Oriente con el primitivismo (Zon, 2007: 223).

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes de las historias musicadas, es posible encontrar otra oposición de género que coincide con las dos formas de alteridad frente al Oriente islámico postuladas por Said. Se trata de la compleja dicotomía entre la repulsión y la pasión o, lo que es lo mismo, el miedo y el deseo hacia el Otro (Said, 2002: 84-91).

El orientalismo generalizó una presunta naturaleza patológica común a todas las personas del mundo islámico, solo matizable atendiendo al género de los personajes. Así, los protagonistas masculinos son inherentemente bárbaros, posesivos, celosos y con un instinto sexual primitivo. Además, habitualmente interpretan a líderes políticos, militares o religiosos como conquistadores con barba, sable y turbante que deben ser temidos (Head, 2000: 8).

Por el contrario, las mujeres orientalistas responden al deseo hacia el Otro y su exotismo. En las obras musicales, suelen ser jóvenes extranjeras, descaradas seductoras o mujeres con un pasado oscuro. En *Aida* (1871) de Verdi, la protagonista aparece en un escenario orientalista mágico como mujer persuasiva, sutilmente perfumada y con un deseo sexual ferviente mientras que su padre, el rey Amonasro, actúa como un salvaje conquistador que tiene que ocuparse de sus tropas, así como de su hija, respondiendo a la misma lógica patriarcal. De igual modo, es Salomé, esta vez en la obra de Strauss (1905), la que seduce al rey con la emblemática “Tanz der sieben Shleier” -la danza de los

siete velos- así como es el personaje de Schéhérezade, constantemente representado en música tras las versiones de Galland, el que consigue manipular estratégicamente al sultán.

Asimismo, frente a la tendencia occidental a que los papeles principales femeninos sean interpretados por sopranos, muchas de las protagonistas de las obras orientalistas son cantados por *mezzosopranos*. Ralph Locke sugiere que la voz más grave implica misterio, una especie de sabiduría mundana, conectada en la fantasía orientalista con la voluntad de manipular al hombre, así como con un abierto apetito sexual. Sélika en *L'Africaine* (1865), Dalila en *Samson et Dalila* (1877) o Carmen en la obra de Bizet (1875) son ejemplos de papeles protagonistas escritos para *mezzosoprano* (Locke, 1998: 128-131).

La representación de las mujeres musulmanas -orientales en general- contrastaba radicalmente con la imagen de la mujer europea del XIX, percibida como correcta, sumisa, recatada y madre de los hijos de su marido. Frente a ellas, la feminidad oriental encarnaba un ideal de mujer desvergonzada siempre dispuesta a entretener a los visitantes extranjeros. Los hombres occidentales de ciudades “civilizadas”, al encontrarse con estas figuras erotizadas, eran momentáneamente desviados de sus propósitos en la vida o de sus responsabilidades familiares, sucumbiendo a la tentación y a la sensualidad que estas mujeres representaban (Locke, 2005: 128-131).

En este sentido, Bizet escribió la canción *Adieux de L'Hôtesse Arabe* (1866) para voz *mezzosoprano* y piano con uno de los poemas de *Les Orientales* de Victor Hugo por letra. Esta canción es entonada por una mujer árabe que se siente atraída por un joven y apuesto viajero. Encandilada por su presencia, la protagonista intenta persuadir al extranjero para que se quede con ella, utilizando ruegos y coqueteos que incluyen descripciones exaltadas de su país y de la belleza de sus mujeres. En su intento de seducción, la joven cuenta al viajero la devoción con la que hubiera cuidado de él, e imagina una escena en la que, arrodillada, le canta y abanica, brindándole una atención constante y cariñosa. La chica expresa la intensidad de sus sentimientos y el impacto que el viajero ha tenido en su vida, afirmando que siempre lo recordará a pesar de que él decida partir (Randles, 1992: 30-34).

Por los mismos códigos destaca la canción “La solitaire” del ciclo *Mélodies Persanes* (1870) de Saint-Saëns, donde una mujer joven, guapa y apasionada encerrada en un harén ruega a un cazador que la libere de su cautiverio. Además, siguiendo con los roles establecidos, la más famosa de este ciclo es “Sabre en main”: el protagonista es un héroe rebelde con turbante que ensilla su caballo con un sable en la mano y la mirada firme para iniciar una matanza y conseguir gloria. Resulta revelador el hecho de que Saint-Saëns no había visitado ninguno de los países considerados como exóticos antes de sus *Mélodies Persanes*. Ya posteriormente, en 1873, viajó a Argelia y escribió la *Suite Algerienne* (1880), así como *Africa* (1891), su fantasía para piano y orquesta (Randles, 1992: 30-46).

Por último, estas concepciones acerca de qué implica la feminidad y masculinidad orientales pueden ser percibidas auditivamente en el propio lenguaje musical. En otras palabras, los estereotipos instaurados dicotómicamente en las narrativas fueron trasladados a los sonidos, siendo posible un análisis musical paramétrico para caracterizar los dos perfiles opuestos en género que también responden a la relación de pasión o repulsión por el Otro islámico.

Comenzando por la armonía, ambas representaciones suelen ser de ámbito modal. No obstante, en las alusiones a la feminidad es frecuente el empleo de acordes suspendidos o sin dirección armónica mientras que en las secciones masculinas predomina el empleo de quintas y cuartas paralelas. Con respecto a las melodías en el discurso de la mujer, aparecen habitualmente cargadas de adornos, ornamentaciones, cromatismos, así como de giros serpenteantes descendentemente. También se produce un uso repetido del intervalo de segunda aumentada y son frecuentes las cadencias melismáticas.

Asimismo, la textura femenina suele componerse de un único instrumento solista con acompañamiento de la orquesta y ciertos adornos del arpa o de pequeños instrumentos de percusión. Frente a la horizontalidad de las melodías femeninas, se contraponen los dispositivos masculinos que normalmente apuestan por grandes acordes y numerosos coros homofónicos en un plano sonoro más vertical, consiguiendo una textura densa y una instrumentación más numerosa que en las representaciones femeninas.

Por lo que respecta al ritmo, el lenguaje masculino hereda el carácter marcial con contratiempos de un estilo anterior comúnmente denominado como “turco” y sus ritmos puntillados. Normalmente aparece escrito en compás binario, con un *tempo* agitado y una dinámica fuerte. En cuanto a la instrumentación, en los clichés masculinos aparecen timbres típicos de marcha como bombo, plato y platillos, así como instrumentos de viento entre los que destaca el pífano o el flautín y las trompetas. Además, el empleo de tambores lejanos simulando el acercamiento de tropas también es un recurso típico ligado a la masculinidad. Por su parte, los instrumentos predilectos de los estereotipos femeninos son el violín, el oboe o corno inglés y la flauta. Para terminar, en el análisis rítmico de las manifestaciones femeninas es frecuente encontrar secciones *ad libitum*, *tempos* lentos y pausados, matices suaves e indicaciones como *dolce* o *expressivo*.

Estas dos formas antitéticas de lenguaje musical parecen responder a los modos de relacionarse con el Otro que había postulado Said. El miedo o la repulsión es lo masculino, interpretado con música fuerte y grande que evoca a las conquistas territoriales y a la guerra. En cambio, los giros curvos y serpenteantes de las melodías, así como la incertidumbre de los acordes suspendidos y las indicaciones expresivas en la partitura aluden al deseo por las mujeres orientales en sus lugares exóticos. La parametrización no implica que ambos recursos no puedan compartir sonidos o elementos compositivos, sino que ha habido una tendencia a esta polarización. Con todo, a estos dispositivos musicales han de sumarse otros recursos orientalistas incluidos en los títulos, en las escenas, en los textos, así como en anotaciones programáticas escritas en la partitura.

3. CONCLUSIONES

Las proximidades geográficas y culturales hacen que las relaciones con el Oriente islámico sean más complejas. Oriente es visto como una presencia cercana y potencialmente peligrosa: es el Otro cercano, pero no el Nosotros directo, y es precisamente la “insoportable similitud del Otro”, en palabras de González Ferrín, la que carga la alteridad de tensiones y la desinhibe a la hora de establecer posicionamientos (González Ferrín, 2016).

A pesar de que el Romanticismo europeo mirara inicialmente a Oriente como fuente de inspiración y novedad, el arte occidental acabó cometiendo una “falacia acústemica” al abandonar la preocupación por el Oriente. Oriente pasó a ser utilizado como un tema literario asociado a recursos tópicos y estereotipados, lo que alejó al orientalismo de su significación primera: comprender y representar al Oriente real.

En definitiva, en la música orientalista cabe una “segunda escucha” que se pregunte por las implicaciones que pueden tener los sonidos mediatizados por categorías de género (Abbate 1991, xiii). Las relaciones de pasión y repulsión, simbolizadas por sus respectivos roles sociales, terminaron reduciendo la heterogeneidad de Oriente a las representaciones que se obtienen de él (Fernández Bascones, 2024: 169). Según Lévinas, es el misterio lo que conduce a construir barreras de alteridad. Por tanto, parece que entre Oriente y Occidente debería producirse un *desalejamiento*, en terminología heideggeriana, que estableciese conexiones y puentes para disminuir la lejanía en su propio sentido existencial (Fernández Bascones, 2024: 12).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press.
- CARRAVETTA, Peter. (1983). What Is “Weak Thought”? The Original Theses and Context of *il pensiero debole*. En G. Vattimo y P. A. Rovatti (eds.), *Weak Thought* (pp. 1-52). State University of New York.
- FELD, Steven (2024). *Acoustemology: Four Lectures*. VoxLox. Disponible en: <http://www.stevenfeld.net/acoustemology-four-lectures>
- FERNÁNDEZ BASCONES, Elisa (2024). *Distancia y Logos. Repensando la proximidad: sobre el estar y distar en el mundo de la vida como tecnocultura* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla, Repositorio Institucional. Recuperado de: <https://idus.us.es/items/6c860aaf-2b20-4879-9cfb-6d831000e40b> [Fecha de consultación: 01/01/2024].
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021). *Qué es el orientalismo*. Almuzara.
- GONZÁLEZ FERRÍN, Emilio (25 de abril de 2016). La insoportable similitud del Otro. *Revista de Libros* Recuperado de

- <https://www.revistadelibros.com/the-quranic-noah-and-the-making-of-the-islamic-prophet/> [Fecha de consultación: 10/04/2024].
- HEAD, Matthew (2002). *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. Routledge.
- LOCKE, Ralph P. (1998). Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East. En J. Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music* (pp. 104-136). Northeastern University Press.
- LOCKE, Ralph P. (2005). Beyond the Exotic: How “Eastern” is Aida. *Cambridge Opera Journal*, 17(2), 105-139.
- MABILAT, Claire (2008). *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*. Ashgate Publishing Limited.
- PARDO BALLESTER, Trinidad (2017). *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*. Universidad de Granada.
- PEÑA MARTÍN, Salvador (2020). La Shahrazad fantasmática: distorsión y traducción de las *Mil y una Noches* en el ámbito hispánico. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 22, 271-310. <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.271-310>
- RANDLES, Kathleen M. (1992). *Exotism in the mélodie: the evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen* [Tesis doctoral]. Universidad de Ohio, Ohio. Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1220040810&disposition=inline [Fecha de consultación: 15/04/2024].
- SAID, Edward W. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Liberduplex.
- SCOTT, Derek B. (1998). Orientalism and Musical Style. *Oxford University Press*, 82(2), 309-335.
- TORRES, Elena (2008). Notas al programa. En L. Gago (ed.), *Mirada a Oriente* (pp. 226-281). OCNE.
- ZON, Bennett (2007). *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*. University of Rochester Press.

**CUERPOS
DISIDENTES:
SEXUALIDAD Y
GÉNERO**

“YO LE TENGO A ESTE OFICIO ODIO; TU
MUERES TRAS ELLO”: SER PROSTITUTA SIN
QUERER O QUERIÉNDOLO EN *CELESTINA*

“I HATE THIS JOB; YOU DIE AFTER IT”: BEING
A PROSTITUTE WITHOUT WANTING TO OR
WANTING IT IN *CELESTINA*

Gladys LIZABE
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

En *Celestina*, la prostitución femenina ocupa un primer plano y *decidir* es un núcleo central a nivel vital y temático-narrativo. Allí sobresale Elicia, discípula de Celestina, también prostituta, aunque reticente a la *renovación de novias* o *reparación de hímenes*. En este ámbito, proponemos reflexionar sobre el odio expresado por ella a su maestra en la tarea de rehacer virgos (Rojas, 1981: Auto VII, 133)¹.

Palabras clave: *Celestina*, Elicia, odio, conciencia individual, emancipación.

Abstract

In *Celestina*, female prostitution occupies an essential place and *decision-making* is a central core at a vital and thematic-narrative level. Elicia, Celestina's disciple, also a prostitute, stands out here, although she is reluctant to *renew* or *repair hymens* of her clients. We propose to reflect on the hatred expressed by her towards her teacher in the task of remaking hymens (Rojas, 1981: Act VII, 133).

Keywords: *Celestina*, Elicia, hate, individual conscience, emancipation.

¹ Las citas utilizadas para el presente artículo han sido extraídas de *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1981), de Fernando de Rojas.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando en 1555, fray Antonio de Guevara presentó una petición a las Cortes reunidas en Valladolid sobre un conjunto nocivo de obras que debían ser prohibidas en la España de su tiempo, afirmaba:

¡Oh, cuán desviada está hoy la república de lo que aquí escribimos [...] y aconsejamos, pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Primaleón*, *Cárcel de amor* y *La Celestina*, [...] su doctrina incita la sensualidad á pecar y relaja el espíritu á bien vivir! (Gagliardi, 2007: 50-60)².

Sin duda, de nada sirvió su lamento ni había servido antes: apenas publicada en 1499, la *Comedia*, luego llamada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y por todos conocida como *La Celestina*, se convirtió en un *best seller*, teniendo innumerables ediciones, traducciones, continuaciones e imitaciones que dieron lugar al denominado *género de la celestinesca*³. Sin duda, este ingente y voraz proceso editorial y lector mostraba que *Celestina* rompía los parámetros establecidos por un sistema literario durante siglos. El relato se originaba y sostenía en el uso exclusivo del diálogo de unos personajes que ya no eran los héroes y heroínas, o los santos y santas, o los taxativamente estimados por los virtuosos o rechazados por los pecadores, en base a una literatura que había *domesticado* a escritores y lectores. El mundo celestinesco erosionaba los fundamentos de la preceptiva narrativa al igualar y demostrar que varones y mujeres, como personajes de distinta condición social, estamental, económica, etaria, cultural, compartían estar presos del amor – *Carta del autor a un su amigo* – y sus efectos, fueran deseos,

² En *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1904: 45-46). Este y otros temas se tratan en los puntillosos estudios publicados por Ruth Martínez Alcorlo y Amaranta Sagar García en honor del gran celestinista Joseph Thomas Snow (2023).

³ Severin señala varias ediciones: Burgos 1499, Toledo 1500, Sevilla 1501, 1518-1520 (*Comedia*), Zaragoza 1507 (*Tragicomedia*), Valencia 1514 y 1518 (1981: 31-32).

pulsaciones, sentimientos y emociones originados en el “proceso de su deleite” sexual. (Rojas, 1981: 36 y 44).

Los lectores asistían a la convivencia de existencias aparentemente enfrentadas: por un lado, la *nobilitas* de los estamentos superiores y en posesión de las virtudes *versus* los de baja condición, *naturalmente* – préstese atención al concepto de “lo natural” medieval – corrompidos y fuera del sistema como los sujetos pertenecientes a la prostitución, el hampa y la marginación, que dependían unos de otros en una red de deseos sexuales en la que quedaron atrapados no solo Calisto y Melibea, dos “locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito” (Prólogo, 44) en el lapso de un mes gozaron de unos amores ilícitos y clandestinos que proclamaban la libertad de amar sin prejuicios aunque les costó la vida a ambos, a Celestina – la famosa alcahueta mediadora en sus amores – y a Pármeno y Sempronio – los criados del joven amador –.

Sin duda, este amor gozoso se expandía en círculos concéntricos a la “muchedumbre de galanes y enamorados mancebos”, cuya juventud estaba presa de amor y “cruelmente lastimada” por Cupido que lanzaba sus “tiros dorados” a quienes se hallaban sin las “defensivas armas para resistir sus fuegos” (*Carta del autor a un su amigo* y versos acrósticos, 36, 38 y 40), según aseveraba el autor. Dichos amores y fuegos se sostenían en intereses, mentiras, engaños y la *cupiditas* de unos personajes que coadyuvaban a lograr y a sostener colectivamente “los vicios de amor” en un proceso que si no tuvo larga duración fue intenso y disruptivo para sus propias vidas (Versos acrósticos, 39).

Y en esa red de intereses, ganancias y provecho, apareció la fuerza arrolladora de las meretrices: la primera y principal la “vieja puta alcoholada” Celestina, que aprendió su metiere de al menos dos maestras: por una parte de Claudina, madre de Pármeno, joven que tuvo su rol en el asesinato de la vieja; por otra, de la abuela de su discípula Elicia. En el momento de la enunciación, esta joven era huérfana y la única que le quedaba a Celestina viviendo con ella, ya que Areúsa – la otra discípula y prostituta – vivía en casa sola, era su propia jefa y ejercía el oficio y el negocio de la putería por sí misma.

Estas jóvenes putas eran el único tesoro viviente y contante de Celestina ya que su vejez – “una vieja de sesenta años” (Auto XII,

183), le impedía ejercer corporalmente aquel oficio al que ella tanto amor le tenía – y que cuando era joven la mantenía y le daba prestigio. En el presente textual, la vieja Celestina necesitaba del contacto con estas dos “mochachas” al menos por tres razones:

- 1) Para no morir literalmente de hambre, puesto que nadie o casi nadie buscaba a una vieja para tener sexo, pero sí era muy apreciada por su arte de la *argumentatio* y su conocimiento práctico y “teórico” del oficio, lo que le había hecho tener una buena escuela de “mochachas”.
- 2) Para mantener su parte de las ganancias como maestra de quien todavía convivía con ella, como Elicia, quien traía sus clientes a la casa que compartían, a diferencia de su otra ex discípula Areúsa, que era independiente.
- 3) Para enseñar sus artes verbales y de *expertice* con el cuerpo, desde “labradora” a remendadora de hímenes, con la fama que ello le acarreaba⁴.

Ese mismo mundo de la prostitución le permitió a Celestina – como se ufanaba con Sempronio – no “vivir del viento”, sintiendo orgullo por no “tener otra hacienda más de este oficio de que como y bebo, de que visto y calzo”, oficio que a ella le posibilitó “en esta ciudad nacida, en ella criada”, mantener “honra, como todo el mundo sabe”, siendo conocida por aquellos y aquellas que “quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero” (Auto III, 81). La vieja sabía que la juventud pasaba y por ello tuvo tanta fuerza su discurso para Elicia, que resultaba una perezosa que no pensaba ni se preparaba para su vejez.

Sin embargo, a pesar de sus consejos y enseñanzas, hay uno al que Elicia opuso resistencia y mostró un aspecto originalísimo de su personalidad y subjetividad; este es lo que le dijo brutalmente a la vieja en al Auto VII: “Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello” (133). En este marco, el siguiente texto presenta unas reflexiones acerca del significado e implicancias de dicha aseveración, pronunciada a quemarropa por Elicia, sucesora de la gran Maestra.

⁴ Celestina era comadrona, ayudando incluso en el nacimiento de Calisto, y “labradora” o reparadora de *virgos* o hímenes, para lo cual contaba con su propia libreta contable o “mi registro” – como lo llama en al Auto III, 81 – en el que anotaba a las niñas que nacían en la ciudad y que serían sus futuras clientas una vez hubieran perdido la virginidad.

2. “YO LE TENGO A ESTE OFICIO ODIOS; TÚ MUERES TRAS ELLO”

Para contextualizar el análisis, recordemos que Elicia aparece directamente en escena o por referencias indirectas en boca de otros personajes en al menos doce de los veintidós autos de la *Tragicomedia*. En nuestro caso, tendremos principalmente en cuenta los autos o actos que preceden su pronunciamiento del odio.

En el Auto I, aparece varias veces: la primera cuando apenas inicia el relato, Sempronio la nombra como “mi Elicia” (48) lo que equivale a que es su amante, aunque no sabemos si Calisto, su amo, se ha enterado de que él anda en amores con ella que es una prostituta⁵. Otra aparición ya es directa y en acción, en su casa-burdel cuando está con uno de sus clientes, Crito, y llega Sempronio. Hay un diálogo entre prostituta y criado, y Crito se esconde en la “camarilla de las escobas” (56)⁶. La tercera mención está a cargo de Celestina, quien le confiesa a Pármeno una verdad que este no conoce: su amigo Sempronio es el “amigo” o amante de Elicia, y así como ellos ya gozan de sus relaciones sexuales, la misma Celestina se ofrece para conectarlo con Areúsa, a quien el mismo Pármeno desea⁷. La vieja sabe lo que le pasa y lo azuza diciéndole: “Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan, mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga”, eufemismo por órgano sexual masculino (Auto I, 66).

⁵ Para la presencia de Elisa en *Celestina* sigo los siempre sagaces comentarios de Snow (2021).

⁶ María Rosa Lida de Malkiel señala que Elicia pasa de una ser “rencillosa y práctica” a adquirir “una capacidad nueva de sentimentalismo y elocuencia”, destaca su nerviosismo, su “dureza de corazón” sobre todo con Sempronio a quien siempre anda con reproches y denigrándolo al calificarlo de “simple rascacauillos”, “acemilero” y “vellaco”, que ceta a Melibea con “una violenta explosión de odio” cuando Sempronio la alaba y llama “graciosa y gentil”, posee “egoísmo” y “cálculo interesado y sensual”, y es quien también planea la muerte de Calisto cuando le pide ayuda a Centurio (1981: 661-665).

⁷ “¡O si quisiesses, Pármeno, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa” (Auto I, 70). Según Snow, en este momento de su aparición directa, irrumpe una “prostituta joven y mentirosa”, “irascible, celosa y capaz de sobreactuar” (2021: 591). Recientemente Snow (2024) ha publicado una síntesis de su mirada sobre las tres primas desde su sexualidad (Cfr. Snow, 2024).

Ya en el Auto III, aparece la misma Elicia nuevamente en carne y hueso, actuando desde su posición de prostituta que recibe en el mismo día al menos dos clientes y que a la noche retoza con Sempronio; la imagen de su voracidad sexual es muy iluminadora del lugar que el sexo ocupa en su vida. Ser prostituta en cuanto a obtener y dar placer con su cuerpo está dentro de los parámetros de su vida que no odia, a diferencia de su reprobación a una rama laboral de su oficio, que le manifestará a su maestra.

En el Auto IV, aparece indirectamente por boca y memoria de la vieja cuando esta va a casa de Melibea a tantear el terreno para presentar el caso amoroso de Calisto, y Lucrecia, la criada de la joven, está a la puerta de la casa. Apenas la ve, la vieja la engaña diciéndole que ha llegado para “traerte encomiendas [saludos] de Elicia y aun ver a tus señoras, vieja y moza” (88). Sin embargo, su visita tiene un fin comercial y otro sexual solapado: venderles “un poco de hilado” y “servir a los semejantes” que es lograr que Calisto cumpla sus deseos (98).

Ahora bien, si Celestina le trae saludos de Elicia a Lucrecia es porque ambas jóvenes se conocen pre-textualmente y comparten una historia que se arma como un rompecabezas a través de lo que los distintos personajes dicen de los otros. Para nuestro propósito, desconocemos si Elicia tiene hermanos o hermanas, pero un dato familiar destacado es que es la “prima” de nuestra Elicia, “signifique lo que signifique esto”, sea parientes consanguíneas o prostitutas, en un léxico “de parentesco simulado”⁸ (Michael, 1993: 71). El vínculo Elicia-Lucrecia importa pues la criada es una fuente de información privilegiada sobre la personalidad, subjetividad, deseos, pasiones y secretos de su señora, de quien Elicia siente celos.

Ahora bien, el Auto VII es fundamental porque de una Elicia-personaje del que se habla, ella pasa a ser protagonista de su propia escena: Celestina ha estado ausente, trajinando para captar

⁸ Michael (1993: 71) afirma: “la utilización irónica de frases como *mujer honrada*, *buena dama*, *buena piega*, para proxenetas y prostitutas” que aparecen en *Celestina* pertenecen a esa categoría lexical. Como afirma Carlos Mota en la edición Crítica de *Celestina*, parientes consanguíneas o prostitutas (2000: CLXXIX) parte de un léxico “de parentesco simulado” y pertenece al que incluye vocablos “tales como *madre*, *tía*, *hija*, *prima*, para encubrir una casa ilícita” con una alcahueta y sus “mochachas” sin parentesco entre sí.

a Calisto como cliente, a Melibea para que ceda, a Pármeno para que se pase a su bando y la ayude en el negocio sin ofrecerle obstáculos, yendo y viniendo en una actividad febril como es la alcahuetería de la que se siente orgullosa: “Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada, y aun así vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo” (Auto III, 83). Al llegar a casa recibe una fuerte reprimenda de una Elicia muy fastidiada que le recrimina su tardanza y, además, la falta de seriedad en su desempeño de “remendadora de virgos” ya que ha sido “oy buscada del padre de la desposada que levaste el día de Pascua al racionero; que la quiere casar de aquí a tres días y **es menester que la remedies**, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la **falta de la virginidad**” (Auto VII, 132, texto en negrita propio).

Celestina, ni lerda ni perezosa, le pone los puntos sobre las íes y la alecciona sobre su pereza: “¿Por qué tú no tomabas el aparejo y comenzabas a hacer algo? Pues en aquellas tales te habías de avezar y probar, de cuantas veces me lo has visto hacer. Si no, ahí estarás toda tu vida, hecha bestia sin oficio ni renta” (Auto VII, 133). De allí que Snow (2021: 592) asevera que “la joven evidentemente ha participado varias veces ayudándola en la restauración de hímenes de mozas que habían perdido su virginidad”. Esta práctica era propia del oficio de la alcahuetería y se transmitía de mujer en mujer; la misma Celestina se lo declara añadiendo quién fue su maestra: “Hacíalo yo mejor cuando tu abuela, que Dios haya, me mostraba este oficio, que a cabo de un año sabia más que ella” (Auto VII, 133).

La respuesta de Elicia no se dejó esperar: así como la vieja la puso en su lugar recordándole la fuente de su sabiduría, Elicia se distanció de su maestra y le declaró su *odio* al oficio de remendar virgos, propio de las alcahuetas.

En este punto, vale la pena recordar que Elicia estaba inmersa por herencia en el mundo de la prostitución: su abuela lo había sido y su madre también. Pertenecía por tanto a una genealogía de meretrices con cuerpos marcados que ejercían el oficio y la renovación de virgos, al menos desde sus orígenes prostibularios. Sin embargo, ignoramos si la madre de Elicia también los rehacía. La obra calla este aspecto extratextual, así como guarda silencio sobre cómo la joven se inició en el oficio: por un lado, ¿cómo

llegó a serlo su abuela?, ¿fue “natural” para Elicia llegar a ser prostituta porque era lo que había visto ser y hacer a su madre y abuela?, ¿fueran estas las que la iniciaron en el oficio y/o una madama y/o rufián que regenteaba/n a sus ancestras?; o si fue violada, a qué edad y por quién. Quizá podría ser este uno de los casos que estudió Jacques Roussiaud en el sureste de Francia cuyos ciudadanos y sus prácticas sexuales públicas incluían las violaciones de las denominadas hermandades – lo que ahora sería la “manada” – que aceptaba violaciones colectivas de jóvenes en sociedades urbanas, como las de *Celestina*, y autorizaba la prostitución en cuanto preservaba el orden, la paz social y el matrimonio, y orientaba los asaltos sexuales hacia mujeres deshonradas, en definitiva “descartables” como las prostitutas. Tampoco podemos saber si su padre fue un cliente que dejó embarazada a su madre, o quizá se haya iniciado sirviendo o ayudando en los baños públicos que, como estudió en su momento Ian Michael (1991: 69-89), generalmente estaban cerca de las tenerías donde Celestina vivía al momento del relato. Lo que sí se puede deducir es que la formación para prostituta presentaba unas etapas o itinerario en los que se daban distintos aprendizajes; ello implicaba que llegar a ser “renovadora de vírgenes” llevaba su tiempo, dedicación y esfuerzo. Los indicios en *Celestina* indicarían que era más propio de mujeres como Celestina y Elicia que se desempeñaban en prostíbulos privados o en sus propias casas que las del *prostibulum publicum*, con reglas, normas y pagos estipulados por la ley.

Ahora bien, frente a este servicio *privado*, que se podía pagar con alhajas y que tanto recuerda la cadenilla que Celestina había recibido de Calisto como parte de pago y por la cual Sempronio y Pármene la matan, la autoridad municipal se esforzaba por evitar prostíbulos clandestinos para no tener competencia, so pretexto de hacer cumplir la ley. Por otra parte, sus mujeres eran generalmente cristianas y de la zona, mientras que las extranjeras abundaban en el negocio privado con concurrencia de clientes judíos y musulmanes (García Herrero, 1989: 307- 312). De todas formas, la prostitución cambió su régimen a fines del siglo XV, especialmente durante los Reyes Católicos, “época de permisividad e institucionalización de los burdeles” que “con ser un mal, puede evitar males mayores, por lo cual aunque teórica-

mente debería vetarse, en la práctica resulta útil, pues canaliza las pulsiones sexuales masculinas evitando que tomen derroteros más violentos y difíciles de controlar, tales como la violación o el rapto”⁹ (Ídem, 306-307).

En el presente de la enunciación, Elicia ejercía la prostitución en la vivienda que compartía con Celestina, descrita por Pármeneo a su amo Calisto, “al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, [tenía] una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada” (Auto I, 60). Las tenerías eran sitios que necesitaban de un río para el vertido de los desechos producidos en la elaboración de los cueros; causaban gran hedor y congregaban grupos humanos a su alrededor, entre ellas las casas de mancebía. También los ríos se aprovechaban para los baños que podían ser de diverso tipo; y el vocablo aparece por boca de Pármeneo quien le señala a Calisto los “aparejos para baños” de la vieja (Auto I, 61), que bien podrían indicar otro de los espacios conocidos para los negocios encubiertos y explotados por ella a través de una Elicia adolescente, iniciándose por etapas en el proceso y trayectoria de la prostitución.

Además de datos para la geolocalización de la casa de la vieja compartida con Elicia, la rebelde, Pármeneo añade los aparatos de su famoso laboratorio que la vinculan con su discípula. Aquellos incluyen objetos quirúrgicos para la renovación de novias: “en una cajuela pintada, [tenía] *unas* agujas delgadas de pellejeros e hilos de cera encerados, y colgadas allí raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballo” (Auto I, 62). Los “pellejeros” celestinescos¹⁰ se encargaban de limpiar el cuero y coserlos para lo cual usaban esas agujas que, en el caso de

⁹ María del Carmen García Herrero (1989) aporta importantes datos en “Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media” (1989: 305- 322).

¹⁰ LA OIT (Organización Internacional del Trabajo) define: “Los apelmbradores, pellejeros y curtidores preparan las pieles de pelo y lana destinadas a la confección de prendas de vestir y otros artículos y fabrican cuero con pieles y pellejos. Sus tareas incluyen las siguientes: eliminar los restos de carne y grasa de pellejos y pieles antes de curarlos; arrancar los restos de carne y pelo de los pellejos; eliminar pelo largo y grueso de las pieles e igualar la longitud de la pelambre; manejar una máquina para cortar o hendir los cueros; tratar las pieles en soluciones especiales para curtirlas”.

Celestina, le permitirían pasarlas a través del tejido del himen para suturarlo esperando que cicatrizara adecuadamente. Su fama fue tal que tenemos una Celestina internacionalizada, ya que entre sus clientes se contaba “el embajador francés” a quien “tres veces vendió por virgen una criada que tenía” (Auto I, 62)¹¹.

Específicamente para “esto de los virgos [aclara Pármeno], unos hacía de vejiga y otros curaba de punto” (Auto I, 62): ¿cómo trabajaban la vieja y Elicia, llegado el caso? Se proveían de los materiales necesarios, entre ellos una bolsita que podía ser una vejiga natatoria de pez a la que rellenaban de sangre; la colocaban en la vagina de sus clientas y cosían la herida; durante el acto sexual, la bolsita se rompía y el marido o amante creía haber cumplido con el rito de la rotura del himen, comprobando la virginidad de la mujer (Mota, 2000, Auto I, 60, nota 371). También podía insertarse una esponja con sangre de pichón de paloma, como aparece en *La lozana andaluza* (Mota, 566, nota 60.371), obra de 1528 perteneciente al género de la celestinesca¹².

Respecto de los hímenes que Celestina “curaba de punto” (Auto I, 62), y vinculado con aquellos “hilos encerados” que también Pármeno nombra, la vieja directamente los habría cosido mediante suturas finas que según la ciencia actual recuperaban lo que había quedado del himen original¹³. Lo que no sabemos es si las mujeres perdían sensibilidad o placer durante el coito luego de las intervenciones celestinescas.

Ahora bien, la “vieja barbuda... hechicera, astuta y sagaz en cuantas maldades hay” (Sempronio a Calisto, Auto I, 56) acompañaba estos instrumentos quirúrgicos con al menos quince “yerbas y raíces que tenía en el techo de su casa colgadas”, citadas específicamente por su nombre, unas con propiedades estéticas o curativas¹⁴ y otras para usos ginecológicos (Auto I, 61).

¹¹ La crítica ve un chiste anti-francés en esta referencia al extranjero.

¹² Esta obra fue publicada de forma anónima en Venecia y su autor es posiblemente Francisco Delicado quien relata la vida de los marginados y de los bajos fondos de Roma en esa época.

¹³ En la actualidad, la himenoplastia dura una hora y es ambulatorial. Según nos informan entendidos en el tema, es práctica común en las comunidades gitanas hispánicas.

¹⁴ Sigo a Carlos Mota en la edición Crítica de la obra, Auto I, 59 (notas 349-358), y 60 (notas 359 y 360) y las de Michael (1993:71).

Celestina era una experta herbolaria, como Lucrecia le aseveró a Alisa – “conoce mucho en yerbas”– (Auto IV, 88) las que se caracterizaban por su poder antihemorrágico y como emplasto servían para curar heridas sanguinolentas. Ello da un cuadro a los lectores/oidores de la obra de una escena pseudo-médica íntima y privada, hasta sangrienta y de una intervención curanderil no estéril realizada por maestra y ayudante que profanaban el cuerpo femenino que había perdido la virginidad, el más alto galardón de la mujer “encerrada” o “guardada”, como Alisa caracterizaba a su hija Melibea y supuesta virgen (Mota, 2000, notas 374 y 375; Auto XVI, 207)¹⁵.

A este saber paramédico y curanderil, Elicia le tenía odio, aunque ella accediera con su maestra al cuerpo femenino y a su parte más íntima: himen y útero, sagrados social, jurídica y religiosamente. Ambos eran depositarios de la honra de la familia y desde allí otorgaban sentido al matrimonio cuyo fin era la procreación, cumpliendo el destino de lo que las mujeres deberían ser, madres. En este contexto, las participantes de re-hacer virgos eran punibles por la ley, unas por haber mancillado el honor familiar y las otras como Elicia y su maestra Celestina, por practicar curas prohibidas vinculadas con la alcahuetería, la hechicería y la magia.

Por eso, en el odio que expresa a ese oficio, Elicia hablaba de diversos asuntos: por un lado, el miedo a ser legalmente acusada de ejercer la brujería y la magia sobre el cuerpo femenino, ambas perseguidas por la Iglesia sobre todo a partir de la aparición en latín alrededor de 1486 del *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las brujas* de los dominicos Heinrich Kramer (Henricus Institoris) y Jacobo Sprenger, inquisidores del Norte de Alemania, a quien el Papa Inocencio VIII había encomendado la redacción de un manual para combatir la denominada “sociedad de las brujas”. Por otra parte, con su odio se negaba a que Celestina le transfiriera unas prácticas médicas realizadas ambulatoriamente en la misma casa donde ella recibía a sus amantes como Crito y Sem-

¹⁵ En España, la himenoplastia se realiza actualmente en jóvenes y en mujeres maduras para responder a la fantasía sexual de su pareja. Si es permanente cuesta entre 650 y 2000 euros; puede realizarse un mes o hasta 4 días antes de la boda o del encuentro sexual.

pronio, y el mismo prostíbulo oficiaba de sala de operaciones – “entraban en su casa” – dice Pármene y eran “muchas mozas destas sirvientes”, espacio polifuncional para hacer negocio al vender, dice el mismo criado, “aquella sangre inocente de las cuitadillas” relacionadas con “estudiantes y dispenseros y mozos de abades” (Auto I, 60).

Su odio funcionaba como antídoto contra unas enseñanzas que abarcaban la renovación de novias de larga data en el mundo de la alcahuetería, practicado ya desde la Antigüedad clásica; bien podría ser un tipo de sabiduría infusa o conocimiento divino en este caso diabólico que el autor de *Celestina* parodiaba y que a Elicia le podría acarrear ser juzgada y condenada como hereje por la Inquisición (Cartelle y Herrero Ingelmo, 2012: 179-208). Porque una cosa era ser juzgada por prostituta, figura antiejemplar que los discursos sociales y religiosos las daban como necesarias en una sociedad en que virtud y honor de la estirpe y el clan se habían puesto en el cuerpo de las mujeres y sobre todo en un cuerpo sacralizado a través de su maternidad¹⁶, y otra acusada y condenada por hereje (Ídem, 2012: 179-208).

En este caso, el desempeño profesional de estas mujeres competía con el de los médicos, como ilustra el caso de Celestina y al que se negaba Elicia, no solo por su práctica sino por sus conocimientos herbolarios y mágicos, y el laboratorio descrito por Pármene en el Auto I es evidencia de una Celestina “paramédica”.

Por ello, en el odio de Elicia se unía el miedo a un resultado fallido en la intervención cuyo conocimiento y práctica se basaban en el “ligar” y “desligar” amatorios que podían concluir con la muerte de la paciente. Al respecto, “ligaduras” y “suspensiones” aparecían en manuales mágicos medievales y en

¹⁶ Al estudiar el fenómeno en Zaragoza, García Herrero recupera nombres de prostitutas a las que se le aplicaba el “alias” según la ciudad de procedencia: “Yolanda... alias la Valenciana, Leonora de Sevilla, Teresa de Cuenca, María de Soria... Gracia de Pamplona”. En el caso de sujetos marginados y especialmente de prostitutas, recordemos los estudios magistrales de Nilda Gugliemi, María del Carmen Carlé, Manuela García Pardo, Alan Deyermont, Dorothy S. Severin, Eukene Lacarra, Joseph Thomas Snow, entre otros; estas mujeres no desarrollaban su oficio en las zonas en las que habían nacido porque su desempeño acarrearía gran vergüenza a los padres y familia, según habían establecido las *Siete Partidas*.

los de medicina. El valorado *Lilium medicinae* de Bernardo de Gordonio (Montpellier, 1305) muy conocido en el ambiente salmantino donde se formó el Antiguo Auctor de la obra y/o Fernando de Rojas, hasta con una edición sevillana de 1495¹⁷, aconsejaba una “cura psicológica” que echase por tierra “el ilícito amor” y el “deleite” que este conllevaba (Melibea a Calisto, Auto I, 47). Siguiendo a Avicena, famoso médico musulmán del siglo XI, autor de un *Canon de la medicina*, Gordonio aconsejaba que la vieja alcahueta dispuesta a curar al enfermo del amor hereos le dijera pestes de su enamorada.

La actitud declarada de repulsión de Elicia a la himenosplatia obedeció a una sumatoria de razones que le causaron odio a su práctica y que hicieron de ella un personaje que se liberó con su famoso “pronunciamento” – “yo le tengo odio” – y que se distanció de su maestra. La joven discípula afirmó unos principios nuevos para el arte de la alcahuetería: ser una “nueva prostituta”, una que eligió con consciencia qué ser y qué no querer ser, que quiso ser “especializada” en el propio cuerpo dejando para otras aquel tipo de intervenciones quirúrgicas caseras con prescripciones mundanas para la pasión erótica y la enfermedad del amor, que podían terminar mal para la paciente y peor para su ejecutora.

3. CONCLUSIONES

El vocablo *odio* aparece al menos ocho veces en *Celestina*: unas en boca de Calisto (3), otras en Celestina (3), una en Elicia y la última en Pleberio en su planto final. Sin duda, uno de los más impactantes es por boca de Elicia cuando le enrostra a su maestra que ella le tiene odio al oficio de prostituta en una vertiente específica: remendar hímenes. El conocimiento de yerbas, el manejo apropiado de instrumental pseudo-quirúrgico, la ganancia que deja la renovación de novias – recuérdese cuando la misma discípula le marca a su maestra la “manilla de oro” (Auto VII, 133) recibida de un racionero para “virginizar” a su hija que en tres días se casaba –, y los cinco mil virgos que

¹⁷ Cfr, Illanes Aguiar, 1999: 50, nota 6.

Sempronio le atribuye a una entonces pudiente Celestina¹⁸, todo ello se complota en los miedos que Elicia siente por ser eventualmente acusada y juzgada ante la Inquisición.

La discípula de Celestina, testigo del asesinato cometido por Pármeno y Sempronio de “mi madre y mi bien todo” según sus propias palabras (Auto XII, 184), exorciza su oficio de puta y le autoconstruye unos límites según propia decisión. Por ello, de los personajes con más fuerza y personalidad de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Elicia ocupa un lugar privilegiado y excepcional. Es el último eslabón vital y textual de una genealogía de putas “tradicionales”, abuela, madre, ella, que conforman una micro-sociedad femenina con una estructura matrilineal y unas especializaciones laborales tópicas, entre las que ella se niega a realizar la renovación de hímenes.

Son tiempos de cambio y de afirmación de nuevas autopercepciones y subjetividades femeninas; no en balde la Querella de las mujeres abrió el cauce para preguntarse sobre la “dignidad del hombre frente a la imperfección de la flaca mujer” (Sempronio a Calisto, Auto I, 51). Frente a esta aseveración misógina y machista, Melibea de linaje reconocido y la independiente prostituta Areúsa responden al unísono con una frase en la que coinciden: “desde que sé me conocer” de Areúsa y “ahora que a mí me sé conocer” de Melibea (Auto XVI, 206). Ese saber quiénes son, ese descubrimiento de su propia conciencia, deseos y decisiones interpelan la condición femenina y construyen una nueva categoría a la que Elicia se integra (Soler Bistué, 2019: 365-375). Ella sabe qué ser y qué no ser y hacer, aunque figure como oponente de su maestra en el oficio de rehacer virgos. Elicia sobresale de entre los personajes desclasados porque, como Melibea y su compinche Areúsa, descubre su conciencia de individuo y de su propio proceso de emancipación, y su relato del odio es una afirmación de su propio yo que elige libremente la cara de la moneda que quiere jugar, en un mundo que “si bien lo

¹⁸ Sempronio es el primero que lo enuncia en el Auto I: “Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad” (56). Llama la atención que es un varón el que tiene esta data que se vincula con el conocimiento del propio cuerpo y sus necesidades.

miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla” (Rojas, 1981: 43).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAGLIARDI, Donatella (2007). “La *Celestina* en el Índice: argumentos de una censura”. *Celestinesca*, 31, 59-84.
<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.31.20069>
- GARCIA HERRERO, María del Carmen (1989). “Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media. *En la España Medieval*”, 12, 305-322. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM8989110305A> [Fecha de consultación: 03/07/2024].
- HIMENOPLASTIA. Recuperado de: <https://rpp.pe/vital/expertos/himenoplastia-una-cirugia-para-recobrar-la-virginidad-noticia-777613>. [Fecha de consultación: 03/07/2024]
- ILLANES AGUIAR, Gustavo (1999). *La Celestina en el taller salmantino*. UNAM.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth y SAGUAR GARCIA, Amaranta (2023). *Celestina y ecos celestinescos*. “Contarte he maravillas...”. *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow*. Peter Lang.
- MICHAEL, Ian (1993). “¿Por qué *Celestina* muda casa?”. En [A. A. Nascimento](#) y [C. Almeida Ribeiro](#) (coords). *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (pp. 69-89). Edições Cosmos. Recuperado de: <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.3/11.pdf/> [Fecha de consultación: 28/10/2023].
- MONTERO CARTELLE, Enrique y HERRERO INGELMO, María Cruz (2012). La ‘renovación de novias’ en *La Celestina* y otros autores. *Celestinesca*, 36, 179-208.
<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.36.20152>
- ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO (OIT). Recuperado de: <https://webapps.ilo.org/public/spanish/bureau/stat/isco/isco88/7441.htm/> [Fecha de consultación: 13/05/2024]
- ROJAS, Fernando de (1981). *La Celestina*. Introducción de Stephen Gilman; edición y notas de Dorothy S. Severin. Alianza Editorial.
- ROJAS, Fernando de (Y “antiguo autor”) (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Más, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz

- Arzálluz, y Francisco Rico. Crítica.
- SNOW, Joseph Thomas (2021). Siguiendo las huellas de Elicia en la Tragicomedi”. *Lemir*, 25, 589-602. Recuperado de: https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista25/21_Snow_Joseph.pdf [Fecha de consultación: 17/03/2024].
- SNOW, Joseph Thomas (2024). “Las relaciones sexuales de las tres primas en *La Celestina*”. *Revista Melibea*, 18(1), 29–51. Recuperado de: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/melibea/article/view/8321/> [Fecha de consultación: 01/12/2024]
- SOLER BISTUÉ, Maximiliano Augusto (2019). “‘A mí me sé conocer’: autoconocimiento, deseo y subjetividad femenina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 43, 365-375.

“SIAMO LE NIPOTI DELLE STREGHE CHE NON
SIETE RIUSCITI A BRUCIARE”: LA FIGURA
DELLA STREGA NELLA LETTERATURA, DA
DEMONE A RINASCITA.

"WE ARE THE GRANDDAUGHTERS OF THE
WITCHES YOU WERE NOT ABLE TO BURN":
THE FIGURE OF THE WITCH IN LITERATURE,
FROM DEMON TO REBIRTH.

Chiara Petra CANU
Università degli Studi di Sassari

Resumen

“Siamo le nipoti delle streghe che non siete riusciti a bruciare” è lo *slogan* del dibattito contemporaneo. Sebbene in passato la persecuzione per stregoneria colpisse tutti, furono le donne le principali vittime. Oggi la figura della strega è simbolo del movimento femminista. In questo lavoro vedremo donne libere, in grado di autocompiacersi e non piacere, che popolano le pagine della letteratura contemporanea e i *media*, dimostrando la riappropriazione dello spazio di questa figura emblematica.

Palabras clave: donne, streghe, *empowerment*, rinascita.

Abstract

“We are the granddaughters of the witches you were not able to burn” is a slogan that encapsulates contemporary discourse. While the historical persecution of witchcraft affected a wide range of people, women were its primary victims. Today, the witch stands as a symbol of the feminist movement. This study examines independent women, self-sufficient and not defined by male desire, who populate contemporary literature and media, reclaiming their space through this powerful figure.

Keywords: women, witches, *empowerment*, rebirth.

1. INTRODUZIONE

Erano le donne, nelle comunità arcaiche, che curavano i malati, determinavano i tempi della festa, del piacere, della vita e della morte, amministravano il rapporto con gli spiriti, prevedevano il futuro, sapevano interpretare le voci dell'aldilà e iniziavano le rivolte contro il potere costituito.[...] Una cultura che, ad un certo punto, Chiesa e Stato demonizzarono e distrussero: per procurarsi schiavi da mandare in guerra, ai lavori forzati, a costruire le meravigliose città d'arte di cui siamo tanto orgogliosi. Ma il "progresso", purtroppo è fondato sullo sterminio. Delle donne streghe (Zucca, 2004: 5).

Era questo quello che succedeva alle donne non troppo tempo fa, ma la letteratura si evolve con la società e la figura della strega non fa eccezione, seguendo alla perfezione il movimento di ascensione verso un ruolo diverso da quello che le veniva attribuito in origine. All'interno di questo lavoro si andrà ad analizzare questo aspetto mettendo a confronto la rappresentazione nella letteratura del XIV secolo con quella contemporanea ed evidenziando come la strega abbia subito, durante il corso dei secoli, varie mutazioni passando dall'essere qualcosa di spaventoso ed inquietante fino a convertirsi in un simbolo di *empowerment* femminile.

2. LA FIGURA DELLA DONNA STREGA NELLA STORIA

Partendo dal Medioevo e nei primi periodi moderni, la strega era vista come una figura minacciosa, accusata di praticare magia nera, stringere patti con il diavolo e causare danni alla comunità. Questa rappresentazione era spesso il risultato di una combinazione di fattori come superstizione, ignoranza e paura del diverso. Le donne che vivevano al di fuori delle norme sociali stabilite – spesso vedove, donne sole o donne con conoscenze erboristiche e di guarigione – erano particolarmente vulnerabili alle accuse di stregoneria. La donna viene vista in maniera ambivalente: "Similmente, la donna era sia vergine sia strega: l'amante cortese del Rinascimento la innalzava su un piedistallo; l'inquisitore la bruciava sul rogo" (Merchant, 2022: 252).

La caccia alle streghe, che ha raggiunto il proprio apice tra il XV e il XVII secolo, ha portato alla tortura e all'esecuzione di migliaia di persone, con una percentuale elevata per quanto riguarda il genere femminile.

In questo contesto, a fare da opera principe è sicuramente il *Malleus Maleficarum*. Questo trattato viene considerato, insieme al *Mein Kampf* di Adolf Hitler, uno dei libri che ha causato maggior dispersione di sangue nella storia. Venne redatto dai monaci domenicani Heinrich Institor Krämer e Jakob Sprenger nel 1487, a seguito della bolla papale *Summis desiderantes affectibus* promulgata da Innocenzo VIII. Il *Malleus maleficarum* o *Il martello delle streghe* è il testo ecclesiastico ufficiale che stabiliva il procedimento da seguire nel caso si avesse a che fare con delle streghe. Gli inquisitori spiegavano le ragioni che muovevano l'Inquisizione e giustificavano le condanne al rogo seguendo il principio "non lascerai in vita la strega", contenuto nell'Esodo (22:17). È, inoltre, uno degli scritti più misogini che la letteratura possa vedere al proprio interno. Come dice Federici:

la necessità di proteggere la coesione della Chiesa in quanto clan maschile e patriarcale, e la paura che le sue proprietà venissero dissipate a causa della debolezza clericale di fronte al potere di seduzione delle donne, hanno portato il ceto ecclesiastico a rappresentare il sesso femminile come uno strumento del diavolo, tanto più piacevole alla vista, tanto più mortale per l'anima. Questo è il leit motiv di ogni demonologia, a cominciare dal *Malleus Maleficarum*, forse il testo più misogino mai scritto. (Federici, 2020: 29).

Questo libro fu ristampato per quattordici volte prima del 1521 e altre quindici dopo il 1576, la misoginia e la colpevolizzazione delle donne è chiara già nel titolo, che presenta la forma femminile *maleficarum* anziché il maschile *maleficorum*. (Merchant, 2022: 266). La donna strega veniva considerata la rappresentante del sapere sessuale, della droga, divoratrice per eccellenza di bambini e in grado di praticare aborti. È chiaro, dunque, che le donne venissero condannate non solo per il proprio genere di appartenenza, ma anche per la posizione sociale, vedendosi relegate alla marginalità e alla condanna da parte della

collettività. Come dice Marchant (2022): “Non solo la maggior parte delle persone accusate erano donne, ma le vittime erano primariamente persone appartenenti agli ordini sociali più modesti, anche se la credenza nelle streghe era diffusa in tutti gli strati della società” (2022: 266). L’essere indipendenti, attive sessualmente al di fuori dei vincoli matrimoniali, conoscitrici delle arti curative, decidere della vita o della morte del nascituro durante il parto – come, per esempio, le ostetriche – era un segno di potere, motivo per cui il genere maschile si sentì responsabile di porre fine all’ipotetica emancipazione che stava prendendo piede.

La caccia alle streghe fu strumentale alla costruzione di un nuovo ordine patriarcale in cui i corpi delle donne, il loro lavoro, il loro potere sessuale e la loro capacità riproduttiva dovevano essere posti sotto il controllo dello stato e trasformati in risorse economiche. Ciò significa che il fine della caccia alle streghe non era tanto la punizione di specifiche trasgressioni quanto l’eliminazione di forme generali di comportamento femminile che non potevano più essere tollerate e dovevano essere rese abominevoli agli occhi della popolazione (Federici, 2015: 306).

Le accuse e, la maggior parte delle volte, le condanne non avvenivano per i malefici, le fatture o per la partecipazione ai sabba, né per i rapporti sessuali intrattenuti con il Diavolo. Tutto nasceva dalla disobbedienza.

Así, la caza de brujas – que fue la caza de mujeres desobedientes: curanderas, parteras, adivinas, hechiceras; mujeres que disfrutaban de su sexualidad fuera de los límites del matrimonio y sin el objetivo de la procreación, rechazando la maternidad, etc.– buscó domesticar a las mujeres y negarles el control sobre su propio cuerpo, recluirlas al hogar y labores domésticas, confinarlas al trabajo reproductivo, y con ello excluirlas del trabajo asalariado y la esfera pública, es decir, despolitizarlas y minar su poder colectivo (Bustamante Escalona, 2023: 216).

Le donne streghe, pertanto, sono il simbolo del potere e della disobbedienza nei confronti dell’autorità maschile, coloro che non erano disposte ad accettare la subordinazione in base al genere. Come dice Merchant:

La strega, simbolo della violenza della natura, suscitava tempeste, causava malattie, distruggeva raccolti, impediva la procreazione e uccideva i bambini piccoli. Anche la donna disordinata, come la natura caotica, doveva essere sottoposta a controllo (2022: 252).

Le accuse di stregoneria erano il mezzo per reprimere coloro che sfidavano l'ordine sociale stabilito dalla società patriarcale per le donne: il ruolo di moglie e madre. Si può dedurre, quindi, che ci troviamo di fronte ad una violenza di genere mascherata attraverso la scusa dell'ordine collettivo.

La caccia alle streghe quindi fu una guerra contro le donne: fu un'azione concertata che mirava a degradarle, demonizzarle e ad annientare il loro potere sociale. Allo stesso tempo è nelle camere di tortura e sui roghi su cui sono morte le streghe che gli ideali borghesi della femminilità e della domesticità sono stati forgiati (Federici, 2015: 267).

Il controllo maschile è stato ed è tutt'ora uno dei motivi che ha spinto le donne, lungo i secoli, a combattere per riacquistare il proprio spazio. Parliamo di donne sovversive, donne controcorrente, che disturbano, non piacciono e non vogliono piacere. Dopo i movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta, la strega assume un ruolo diverso, diventando il simbolo della lotta femminile e femminista. Non è un caso che tra gli slogan più utilizzati ci siano le frasi “tremate, tremate, le streghe son tornate” o “siamo le nipoti delle streghe che non siete riusciti a bruciare”. La strega, infatti, si costituisce come simbolo di ribellione, coraggio, resilienza e disobbedienza. È naturale, dunque, che inizi a diventare la protagonista letteraria di numerosi romanzi contemporanei, oltre che nei mezzi di comunicazione di massa.

3. RIBELLIONE E SAGGEZZA: LE STREGHE DI DOLORES REDONDO

Un esempio eclatante, per quanto riguarda la letteratura spagnola sono i libri che compongono la *Trilogía del Baztán* di

Dolores Redondo. In questi libri le streghe attuano non solo da protagoniste assolute nella storia dei Paesi Baschi, ma come simbolo di potere e dominio sulla natura e sugli altri esseri umani.

Le streghe, in particolare nei miti e nelle leggende baschi, sono state spesso percepite come donne ribelli, che non si conformano alle regole sociali imposte e che quindi vengono demonizzate e perseguitate. Nella trilogia, questo tema è ricorrente: le streghe sono simboli di una forza femminile che sfida l'ordine patriarcale. La persecuzione delle streghe storicamente è stata un modo per controllare e punire le donne che trasgredivano i ruoli tradizionali, e Redondo utilizza questa figura per esplorare come la paura e l'incomprensione verso il potere femminile abbiano portato a secoli di oppressione, soprattutto nei Paesi Baschi:

El otro, acaso más científico, en el que entra en el análisis la posición de la mujer en la sociedad: la importancia de su liberación, la actuación de la iglesia católica al respecto; el ataque de la Inquisición al poder femenino con las acusaciones de brujería. Lo que ocurrió en Estados Unidos, que siempre nos dan una pincelada sobre los juicios de brujería, no fue nada en comparación con lo que ocurrió en País Vasco, Navarra, Logroño (Sainz Borgo, 2016).

All'interno della *Trilogía* Anne Arbizu è il personaggio che viene accusato di essere una *sorgina* e le streghe vengono spesso menzionate nei numerosi discorsi che i personaggi hanno tra loro: padre Sarasola, zia Engrasi, Etxaide, riescono a spiegare al lettore la storia della Navarra e la forte relazione tra il mondo magico e i Paesi Baschi (Redondo, 2013: 103-104).

Le donne della *Trilogía*, soprattutto Amaia ed Engrasi, a modo loro rappresentano le streghe: donne capaci di sentire ciò che altri non sono in grado di percepire e di avere con la natura un rapporto così stretto da coglierne sfumature impercettibili. Inoltre, sono donne indipendenti, disobbedienti, che riescono a non sottostare al patriarcato nella società che le circonda. Appare chiaro, dunque, che rappresentino alla perfezione la frase di Redondo:

[...] quería que las mujeres de su familia tuvieran peso y un carácter fuerte para tratar el tema del matriarcado y captar todos los aspectos de la mujer: la que trabaja, la muy válida que mantiene a un hombre que no vale nada, la madre, la esposa, la amante, la jefa, la compañera de trabajo...». Mujeres algo brujas, sí, pero no todas las brujas son malas (Abella, 2013).

In questo caso, la letteratura si fonde pienamente con le proteste femministe circa la violenza di genere, ricordando il sanguinoso Auto de fe avvenuto a Logroño il 6 e 7 ottobre del 1610: “Pues no olvides que en nombre de la religión más exacerbada en este mismo valle se persiguió y condenó a docenas de mujeres que murieron en la hoguera en el auto de fe de 1610, por culpa de creencias tan absurdas como ésta, y que por suerte la evolución ha dejado atrás” (Redondo, 2013: 104).

Pertanto, l'opera di Redondo ci consente di vedere la donna strega come vittima della violenza patriarcale e delle credenze religiose del tempo, giustiziata e condannata da tribunali in cui il genere maschile era l'unico a poter emettere sentenze. Viene da pensare che la Navarra fu uno dei luoghi con più processi e condanne poiché si basava su un sistema matriarcale. A causa del lavoro dei mariti – che spesso partivano per mare senza tornare più a casa – era consuetudine che le donne vivessero sole con i figli e guadagnassero, dunque, una certa indipendenza. Nell'ottica di una visione arcaica della società, questo elemento sostiene la tesi dell'indipendenza femminile come fattore di preoccupazione per gli individui di genere maschile. Nella trilogia, le streghe sono emblemi di ribellione, ma anche figure di saggezza alternativa, rappresentanti di una femminilità diversa da quella imposta dalla società maschilista. Sono portatrici di una conoscenza arcana e potente, legata alla natura e alla spiritualità, che sfida il razionalismo e il controllo maschile. Nel corso della trilogia, il tema della stregoneria è esplorato sia in chiave mitologica sia come riflesso di credenze arcaiche che ancora persistono nelle comunità rurali. La strega rappresenta il conflitto tra modernità e tradizione, ma anche il legame con la terra e i misteri insondabili che la natura cela. Questo aspetto diventa centrale nell'indagine di Amaia, che deve affrontare non solo i crimini contemporanei, ma anche le proprie paure più profonde e

i traumi del passato. In particolare, la stregoneria viene utilizzata come metafora per il male, il potere della superstizione e la repressione femminile, creando un'atmosfera di tensione e ambiguità tra razionalità e misticismo. I temi femministi attuali, dunque, si collegano perfettamente in quanto aspirano a riscoprire e riappropriarsi di aspetti della femminilità precedentemente repressi.

4. LA STREGONERIA COME SIMBOLO DI RIBELLIONE FEMMINISTA

Negli ultimi anni, il femminismo ha recuperato la figura della strega come simbolo di *empowerment* e ribellione contro il patriarcato. Le streghe, nella narrativa femminista contemporanea, sono viste come donne che si ribellano all'oppressione, che praticano la solidarietà tra donne e che sfidano il controllo maschile. L'archetipo della strega è stato utilizzato nel femminismo contemporaneo per sfidare gli stereotipi negativi sulle donne forti, indipendenti e sessualmente libere. Questo simbolo, che in passato veniva associato a figure malvagie o pericolose, è stato rivisitato per rappresentare il potenziale di liberazione e di trasformazione delle donne. Tra gli ultimi esempi letterari italiani sono sicuramente di grande importanza i libri *Morgana: storie di ragazze che tua madre non approverebbe* e *Morgana l'uomo ricco sono io*, scritti da Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, sulla base del podcast Morgana. In questi due saggi la figura della strega viene utilizzata come simbolo di donne indipendenti, ribelli e fuori dagli schemi imposti dalla società patriarcale. Sono donne: "Strane, difficili, non convenzionali e persino stronze, a modo loro tutte vengono dal misterioso albero genealogico di Morgana, un seme che passa di mano in mano e arriva a chiunque, maschio o femmina, voglia vivere senza dover giustificare l'unicità della propria storia" (Murgia e Tagliaferri, 2019: 9). Donne che: "hanno lottato duramente per conseguire i propri risultati, ma nessuna lo ha fatto in modo accettabilmente eroico. Sono state attaccate, disprezzate, condannate, additate, e se i tempi fossero stati diversi sarebbero state tutte bruciate" (Murgia e Tagliaferri, 2019: 8).

La donna strega, dunque, ancora una volta sfida le convenzioni sociali ed il patriarcato per poter conquistare la propria

indipendenza. Non è necessario piacere, è importante piacersi. Ogni saggio presenta dieci Morgana, partendo da Caterina da Siena, passando per Moana Pozzi, arrivando fino a Oprah Winfrey. Ognuna di loro è stata percepita come anticonformista e, dunque, come “strega” dalla società. Queste donne non si sono piegate alle convenzioni e hanno scelto strade di libertà, indipendenza e, spesso, solitudine. L’idea della “strega” si intreccia con la visione di una donna che possiede un potere personale, non delegato o derivato da altri, ma proprio, spesso in opposizione alle regole stabilite dal mondo maschile. Ogni Morgana è una donna che ha sfidato le convenzioni sociali, dimostrandosi capace di agire per sé stessa. Queste donne, come le streghe, sono state considerate pericolose, sovversive o incomprensibili, proprio perché non rientravano nei ruoli tradizionalmente assegnati alle donne. Le Morgana, dunque rappresentano le donne libere, capaci di sfidare la società e creare nuove strade, andando contro l’opinione comune favorendo sempre l’essere sé stesse.

Nel libro *Morgana: l’uomo ricco sono io* il tema principale nasce dalla frase di Woolf “Una ragazza dovrebbe avere una stanza tutta per sé e una rendita di 500 sterline l’anno”. Il concetto dell’indipendenza economica in questo saggio è il nucleo fondamentale della vita e della realizzazione delle dieci donne raccontate. In questo modo, si va ad avvallare la tesi di Federici secondo cui la caccia alle streghe diventò uno strumento per sradicare l’autonomia femminile: le donne che esercitavano un potere economico, come guaritrici o levatrici, furono spesso perseguitate perché minacciavano il controllo maschile sulla medicina e sulla riproduzione. Inoltre, le donne strega erano quelle che resistevano o sfuggivano ai ruoli imposti dalla società rivendicando forme di sapere, cura e autonomia che potevano rappresentare una minaccia per il nuovo ordine economico. Nel saggio Federici mette in evidenza come il processo di recinzione delle terre comuni (*enclosures*), parte dell’espansione capitalista, abbia privato le donne di uno dei loro principali mezzi di sostentamento economico. Le terre collettive erano cruciali per le comunità contadine, specialmente per le donne, poiché permettevano loro di coltivare, allevare animali e svolgere attività che contribuivano alla loro autosufficienza economica. Con la

privatizzazione delle terre, le donne persero queste fonti di sostentamento, diventando sempre più dipendenti dagli uomini e dal lavoro domestico non retribuito. In *Calibano e la strega*, l'indipendenza economica delle donne viene soffocata dalla nascente società capitalista, che attraverso la repressione, l'espropriazione delle terre comuni e la caccia alle streghe, ha cercato di limitare il ruolo economico delle donne, confinandole nella sfera domestica e subordinandole al potere patriarcale. Michela Murgia e Chiara Tagliaferri utilizzano lo stesso argomento e lo analizzano portando sotto i riflettori figure di donne che si sono autodeterminate, la giornalista Ophra Winfrey, la cantante Beyoncé, la scrittrice J.K. Rowling sono solo alcuni degli esempi della forza e dell'autodeterminazione finanziaria. In questo senso, la strega non è una figura malefica, ma una donna che vive secondo le proprie regole, spesso sfidando lo *status quo*, proprio come le protagoniste del libro. In *Morgana* l'uomo ricco sono io le protagoniste "sono donne alle quali la libertà è spesso costata cara, ma che non hanno mai smesso di pensare di potersela permettere, perché volere dei beni propri e volere il proprio bene spesso sono la stessa cosa" (Murgia e Tagliaferri, 2021: 11).

Il messaggio dei libri *Morgana* è semplice: riflettere su come la società tenda a temere e punire le donne che non si conformano alle aspettative. La figura della strega diventa così un potente simbolo di resistenza, forza e autodeterminazione. *Morgana* celebra le "streghe" moderne, coloro che, come le streghe del passato, sono state marginalizzate perché pericolose per l'ordine costituito, ma che al tempo stesso sono figure rivoluzionarie, che aprono nuovi orizzonti di libertà. In sintesi, nel libro *Morgana*, la strega diventa l'emblema della donna che non si adegua, che non chiede il permesso di esistere, e che lotta per la propria libertà, incarnando così un modello di femminismo radicale e potente.

L'immagine della strega nel contesto dell'*empowerment* femminile è anche associata a inclusività e diversità. Rappresenta tutte le donne, specialmente quelle emarginate, queer o non conformi agli standard di genere. Il simbolo della strega abbraccia la pluralità dell'esperienza femminile, inserendo tutte coloro che sono state considerate diverse o minacciose dalla società.

5. LA STREGA NELLA CULTURA POP

Anche i *mass media* e la cultura pop hanno contribuito notevolmente alla riscoperta della strega, non solo come simbolo di *empowerment* femminile, ma anche come figura martirizzata dalla storia ufficiale. Film, serie televisive e libri, come *Harry Potter*, *Sabrina*, *American Horror Story* e *The Witch*, hanno dato alla strega un volto più moderno, presentandola come un modello di forza, indipendenza e resistenza. In molti casi, la strega incarna la capacità di sfidare le norme, prendere controllo del proprio destino e costruire una realtà diversa.

La prima serie che porta una connotazione diversa è sicuramente *Vita da strega*, in onda dal 1964 al 1978, con protagonista Elizabeth Montgomery nei panni di Samantha Stephens, una strega che decide di sposare un umano e di rinunciare ai propri poteri magici per avere una vita normale. Ovviamente non riuscirà a tener fede ai buoni propositi e, attivando la magia attraverso il tocco del proprio naso, creerà situazioni comiche. La strega, dunque, cambia completamente aspetto e, in questa serie nello specifico, conquista il grande pubblico. Una popolarità che continuerà anche negli anni, arrivando ad un *remake*, seppur non con lo stesso successo, con protagonista Nicole Kidman.

La figura assume delle caratteristiche totalmente diverse rispetto al passato anche nella serie *Sabrina vita da strega*, trasmessa dal 1996 al 2003. Sabrina Spellman, non è una strega che fa paura, è una ragazzina – un po' impacciata – che sta imparando a controllare i propri poteri e la maggior parte delle volte non riesce neanche a farlo bene. Sabrina, dunque, è un'adolescente che si scontra con i problemi e le situazioni tipici della sua età che assumono una connotazione comica grazie al suo poco controllo della magia. L'unico elemento presente in comune con le antenate è il gatto nero Salem che, all'interno della storia, svolge il ruolo di aiutante e consigliere.

In *Harry Potter* le streghe, i maghi e il mondo della magia in generale non fanno più paura, anzi, i babbani – personificati dai lettori – hanno libero accesso al mondo magico, un mondo parallelo che piace così tanto da far diventare la saga di J.K. Rowling un fenomeno letterario da *best seller*. Per quanto

riguarda l'aspetto cinematografico, invece, ci troviamo di fronte ad un'ambivalenza: da una parte la curiosità verso il mondo della magia e dall'altra la preoccupazione dei genitori per eventuali scene non adatte ad un pubblico di minori. Infatti, i primi tre capitoli vengono consigliati per i bambini dai 7 anni in su, i successivi per un pubblico in preadolescenza (13+) e l'ultimo addirittura per i maggiori di 16 anni. Questa divisione, comunque, non tange l'esito cinematografico della saga, dimostrando ancora una volta l'interesse verso il mondo ignoto della magia.

Infine, anche i *live-action* e i film di animazione cercano di giustificare il ruolo della strega, da *Maleficent* – dove Malefica diventa cattiva a causa della perdita delle sue ali di fata – fino a *Kirikù e la strega Karabà*, in cui Karabà non è una strega, ma una donna che ha sofferto poiché vittima di uno degli orrori più grandi: lo stupro. Sono immagini, dunque, che cambiano totalmente la visione sociale della figura, dimostrando che in realtà non è la donna strega il problema principale, quanto la società che la circonda.

6. CONCLUSIONI

In sintesi, il legame tra femminismo e stregoneria si basa sia su una rilettura storica della persecuzione delle donne, sia su una riappropriazione simbolica della figura della strega come emblema di potere, resistenza e autonomia, anche finanziaria, femminile. La continua lotta contro la violenza di genere e per la riappropriazione del proprio spazio ha fatto sì che fino ad oggi si siano raggiunti risultati inimmaginabili fino a qualche tempo fa. L'indipendenza economica, anche se spesso non facilmente ottenibile, oltre che la consapevolezza di chi si vuole essere, rappresenta uno dei cardini principali su cui si basano le attuali proteste femminili. I romanzi portati in esame dimostrano che donne nuove popolano le pagine della letteratura contemporanea e, simultaneamente, le piazze di numerose città, autocompiendosi senza dover per forza piacere, gridano la propria libertà ricordando chi, prima di loro, ha perso la vita per poterla preservare.

“Tremate, tremate, le streghe son tornate”, la figura della donna potente ora non fa più paura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABELLA, Anna (16 gennaio 2013). Una bruja se infiltra en la novela negra: Dolores Redondo vierte miedos y mitos navarros en *El guardián invisible*. *El Periódico*, Recuperato da: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130115/guardian-invisible-dolores-redondo-baztan-2200545> [Data di consultazione: 04/09/2024].
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2023). “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales. *Revista Letral. Estudios Trasatlánticos de Literatura*, (30), 215-243. <https://doi.org/10.30827/rl.vi30.26840>
- FEDERICI, Silvia (2015). *Calibano e la strega: Le donne, il corpo e l'accumulazione straordinaria* [EPub]. trad. it. L. Vicinelli. Mimesis Edizioni.
- FEDERICI, Silvia (2020). *Caccia alle streghe, guerra alle donne* [Epub]. trad. it. S. Veli. Nero.
- MERCHANT, Carolyn (2022). *La morte della natura: donne, ecologia e rivoluzione scientifica* [Epub]. trad. it. L. Sosio. Editrice Bibliografica.
- MURGIA, Michela e TAGLIAFERRI, Chiara (2019). *Morgana: storie di ragazze che tua madre non approverebbe*. Mondadori.
- MURGIA, Michela e TAGLIAFERRI, Chiara (2021). *Morgana – l'uomo ricco sono io*. Mondadori.
- REDONDO, Dolores (2013). *El guardián invisible*. Destino.
- REDONDO, Dolores (2013). *Legado en los huesos*. Destino.
- REDONDO, Dolores (2014). *Ofrenda a la tormenta*. Destino.
- SAINZ BORG, Karina (15 maggio 2016). Dolores Redondo: «Hay una generación que ha perdido las historias de brujas». *Zenda*, recuperato da <https://www.zendalibros.com/entrevista-a-dolores-redondo/> [Fecha de consultación 04/09/2024].
- ZUCCA, Michela (2004). *Donne delinquenti: storie di streghe, eretiche, ribelli, rivoltose, tarantolate*. Esselibri S.p.A.

APOCALISSI ROSSO SANGUE: LA VENDETTA DELLE FIGLIE DI MEDUSA

BLOOD RED APOCALYPSES: THE MEDUSA'S DAUGHTERS REVENGE

Cristina CARDIA
Universidad de Salamanca

Resumen

Il rosso ha sempre connotato in negativo le donne: rappresenta la sessualità perversa, il peccato, la vergogna, lo sporco. Ed è anche il colore tipico di molte epidemie che nell'immaginario apocalittico maschile hanno condotto l'umanità alla quasi estinzione. È quindi naturale che nel corso dei secoli le donne abbiano interiorizzato tale colpevolezza, diventando, nella produzione femminile corrispondente, esse stesse la cagione fisica e materiale dell'estinzione.

Palabras clave: M. P. Shiel, Medusa, Letteratura apocalittica, Letteratura distopica, Laura Pugno.

Abstract

Red has long been associated with female negative connotations: it symbolizes perverse sexuality, sin, shame, filth. It is also the color linked to many epidemics, which, in the male apocalyptic imagination have, have led humanity to near extinction. It is therefore natural that, over the centuries, women have internalized this guilt, becoming themselves, in the corresponding female production, the physical and material cause of extinction.

Keywords: M. P. Shiel, Medusa, Apocalyptic literature, Dystopian literature, Laura Pugno.

1. IL COLORE ROSSO NELLA CULTURA OCCIDENTALE

Ormai da molti anni l'editoria ha scelto come colore quasi esclusivo per le copertine dei libri a sfondo distopico (connessi alla condizione femminile) il rosso. Ciò si riscontra tanto quando l'autore è un uomo, come nel caso di *I mangiafemmine* di Cavalli (2023), sia, soprattutto, quando è una donna: lo troviamo in *The Handmaid's Tale* di Atwood (1985), *Vox* di Dalcher (2018), *L'isola delle madri* di Cutrufelli (2020) e molti altri.

Secondo Giallongo (2012) “ci sono due tipi di rosso, uno maschile, uno femminile. Il primo [...] è il colore distintivo del potere supremo. L'altro è un rosso profondo, notturno, cupo, funebre, impuro. Un rosso in negativo” (Giallongo, 2012: 40). Quest'ultimo è il colore della sessualità perversa, del peccato, della vergogna, dello sporco e del sangue mestruale (simbolo per eccellenza dell'alterità femminile). La studiosa, attraverso il ricorso a varie discipline, sostiene che il significato in negativo del mestruo, e contestualmente del rosso, non sarebbe originario ma risultante dalla trasformazione di significato della donna all'interno della cultura patriarcale. Infatti, guardando ai primordi della civiltà si incontrano maggioritariamente culti legati a divinità femminili, il cui principale valore risiede nella capacità generativa e quindi nella garanzia di sopravvivenza. A partire da una di queste, la dea serpente, secondo Graves (1992), si sarebbe originata l'ambivalente figura di Medusa. Ibrido per eccellenza, la gorgone è, come le sorelle, figlia di divinità marine ma al contrario delle altre due mortali. Tuttavia, la sua duplicità risulta evidente solo in seguito alla decapitazione per mano di Perseo: secondo Apollodoro, il suo sangue sarebbe stato in grado di dare la vita (persino ai morti) o uccidere (finanche gli immortali) – le stesse caratteristiche che Kristeva attribuiva al “luogo materno” (Braidotti, 2021: 89). Per Rich (1983), sarebbe stata proprio l'invidia maschile nei confronti delle capacità riproduttive delle donne a spingere gli uomini verso la creazione di una società patriarcale che, di fatto, capovolge la simbologia divina arcaica in senso negativo, trasformando le dee in mostri ibridi, rendendo il sangue mestruale impuro e pericoloso, e prendendo il controllo supremo sulla riproduzione. Probabilmente per tale ragione Medusa è da lungo tempo entrata nell'immaginario collettivo a

rappresentare “il mito della paura delle donne” (Giallongo, 2012: 145) e la condizione femminile¹. Del resto, il rapporto tra la gorgone e la dea Atena funziona perfettamente a esemplificare il trattamento riservato alle donne nella cultura patriarcale: è questa divinità che, secondo diverse varianti, avrebbe punito l’incantevole Medusa (con l’aspetto mostruoso con cui è nota e lo sguardo pietrificante) per essere stata violentata all’interno del suo tempio – giustificando così il violatore, Poseidone, e facendo ricadere le colpe sull’avvenenza della fanciulla². Non soddisfatta, avrebbe aiutato Perseo a ucciderla con l’inganno consegnando all’eroe lo scudo specchiato atto ad affrontarla senza guardarla negli occhi, per poi indossare come un trofeo il *gorgoneion* nel suo pettorale. Notoriamente Atena è considerata la dea della sapienza, ma a ben vedere la cultura di cui ella è portatrice è proprio quella patriarcale. Nata da solo padre, è la manifestazione del desiderio maschile di appropriarsi delle capacità riproduttive femminili e come tale porta avanti quell’ideologia del senso di colpa e mostruoso caratterizzante le donne di ogni tempo. E Medusa, come molti altri ibridi femminili, deve morire per dimostrare che l’unica arma contro l’estinzione è l’eroe formatosi entro le coordinate della società fallocentrica.

1.1. APOCALISSI ROSSO SANGUE

A dimostrazione di quanto detto sino ad ora, il rosso, oltre a tutta la simbologia precedentemente ricordata, è anche, e forse meno notoriamente, la colorazione caratteristica di certe epidemie le quali, nell’immaginario apocalittico, sono state la causa del quasi sterminio dell’umanità. L’importanza cromatica è evidente dalla scelta di richiamare tale tonalità già nel titolo: nel 1842 Edgar Alan

¹ Un caso recente è quello *The substance* (2024) di Coralie Fargeat, in cui la protagonista, nel tentativo di restare all’interno dello *show business* assume un filtro, di Stevensoniana memoria, che dovrebbe garantirle la giovinezza, ma invece la trasforma in un mostro. Di lei nel finale rimane solo la testa, emblematicamente citazione della *Medusa* di Caravaggio, la quale con le ultime forze rimaste striscia verso la propria stella della *Walk of Fame* – gioia e disgrazia della sua vita ormai conclusa.

² Secondo Marras (2023) questa variante del mito corrisponderebbe al “punto zero” (137) della diffusa corresponsabilità attribuita alle donne nel caso di abusi.

Poe pubblicava sul *Graham's Magazine* il racconto *The Mask of Red Death: a Fantasy*, nel quale un eccentrico principe, per sfuggire alla morte rossa dilagante, crea un castello inespugnabile, ove raccoglie gran parte dei suoi congiunti e si diletta in feste e banchetti. Almeno fino a quando la morte rossa non si presenta al suo ballo in maschera. Nel descrivere il morbo, ancora prima di individuarne i sintomi, il narratore spiega “[b]lood was its Avatar and its seal – the redness and the horror of blood” (Poe, 1842: 257). La spettrale presenza è subito individuata dagli astanti per la maschera funerea tinta di note purpuree così come le vesti impregnate di sangue che producono nel principe terrore e disgusto. Quegli stessi sentimenti provocati dalla vista del mestruo, soprattutto in epoche più remote, per le connotazioni simboliche ad esso attribuite, non ultima quella secondo cui le donne durante il ciclo sarebbero state capaci di uccidere col solo sguardo. Inoltre, come ricordato da Giallongo (2012), in passato si riteneva che avere rapporti sessuali con una donna mestruata potesse far diffondere la lebbra; e del resto era convinzione di Plinio il Vecchio che il contatto con una donna durante il ciclo producesse gravissime conseguenze climatiche come grandinate o trombe d’aria: tutte potenziali cause di estinzione.

Procedendo nel tempo si giunge al più celebre romanzo di Shiel, *The Purple Cloud* (1901). Di nuovo, si incappa in un morbo la cui pericolosità è tanto maggiore da riuscire a sterminare l’intera popolazione mondiale e lasciare in vita solo Adam Jeffson, il cui nome richiama volutamente il precedente veterotestamentario, e la novella Eva, da lui trovata nel corso del vagabondaggio solitario per il pianeta in rovina. Intriso di simbologia biblica, tra le righe del romanzo si trovano interessanti riferimenti ad una compartecipazione più o meno diretta della donna nel destino nefasto dell’umanità.

La trama inizia delineando la generalizzata smania di raggiungere il Polo, viaggio altamente complesso da portare a termine – tanto che tutte le precedenti spedizioni erano state fallimentari – e in diversi momenti assimilato ad una sfida nei confronti dei limiti imposti da Dio³. Viene quindi presentato il

³ “Straordinariamente simile all’Albero della Conoscenza’ nell’Eden, diceva, era quel Polo: tutto il resto della terra era aperto e concesso all’uomo... ma invece quello rimaneva velato e ‘vietato’” (Shiel, 2022:15). Il riferimento

protagonista, narratore in prima persona delle vicende, al quale è stato proposto di partire per il pericoloso viaggio ai confini del mondo. Come spiega lo stesso Adam, egli è fin dalla più giovane età perseguitato da delle voci, in contrasto tra loro, identificate a più riprese con bene e male, o bianco e nero. L'una gli suggerisce di partire, l'altra di restare, ma alla fine a decidere del suo destino sarà la fidanzata, Clodagh, la quale, presa da un insaziabile desiderio di ricchezza e popolarità, che l'esito positivo del viaggio garantirebbe, creerà le condizioni perché il titubante dottore prenda il largo verso il Polo sul Boreal. Nel descriverla il narratore fornisce poche indicazioni, utili però al lettore a classificarla immediatamente come una donna malvagia. In particolare desta attenzione un passaggio ove Clodagh dichiara di essere fortemente legata ad alcune donne del passato: Lucrezia Borgia *in primis*, ma anche Elena, Medusa e Calipso, tutte, dice, interessate alla conoscenza della chimica (questo aspetto non è secondario poiché ritornerà nella parte finale del romanzo). La ritroveremo molti capitoli dopo, ormai morta a causa del morbo, con i lunghi capelli e il vestito rossi mossi dal vento⁴.

Tornando al protagonista, questo giunge, infine, a destinazione solo, dopo aver provocato diverse morti, e si trova di fronte un lago⁵ – che egli definisce “il santuario”, “il segreto eterno di questa terra, da quando era stata creata” (Shiel, 2022: 55) –, il cui fluido, spiega, è “la sostanza di un essere vivente” (*ibidem*). L'osservazione della simbolica vulva produrrà vapori rossicci, poi accompattati in un'unica grande nube purpurea, assassina spietata, che ricoprirà il mondo di polvere rossa dal profumo alternativamente di mandorla o pesca.

Benché nel romanzo il protagonista, avendo una preparazione scientifica, suggerisca quali elementi chimici possano essere responsabili della profumazione, non si può evitare di ricordare il

all'Eden ritorna poco più avanti quando Adam sulla nave in partenza, leggendo l'ultima comunicazione di Clodagh, riflette “La donna mi diede il frutto dell'albero, e io lo mangiai” (*Ivi*: 31).

⁴ L'indicazione non pare superflua alla luce delle caratteristiche personali della donna e per il richiamo alla mortalità prodotta dal morbo dello stesso colore.

⁵ Al centro dello stesso si trova una stele con una scritta e una data non esplicitate ma che secondo Notte (2012) sarebbero un “chiaro riferimento all'Apocalisse giovannea (Ap 4, 7)” (*Ivi*: 45).

significato simbolico dei due fiori, perché profondamente legato a quanto anticipato nel paragrafo precedente: il fiore di pesco rappresenta in molte culture l'amore e la femminilità, la fertilità, l'immortalità e la salvezza; la mandorla, oltre a simboleggiare il risveglio della natura dopo l'inverno è anche l'immagine allegorica della vulva della dea Cibele, madre dell'Anatolia, incarnante fertilità e prosperità.

Insomma, si potrebbe ritenere che la fine dell'umanità possa essere ricondotta allo sguardo di un uomo in anfratti sanguinolenti e pestilenziali a lui vietati⁶ (d'altronde tanto il cristianesimo quanto l'ebraismo⁷ avevano per lungo tempo proibito agli uomini ogni genere di contatto con il sangue mestruale per la sua nociva pericolosità). La cui profumazione se da un lato sembra confermare una puntuale relazione tra morte e dimensione femminile, dall'altra premonisce anche la rinascita di una nuova specie.

Infatti, come anticipato, sopravvive alla nube purpurea anche una donna: sono diciassette anni che Adam gira per i vari continenti, distruggendo e bruciando tutto ciò che l'uomo ha costruito, finché non si imbatte a Costantinopoli in una fanciulla giovane e totalmente inesperta del mondo⁸. Cresciuta sottoterra, non conosce nulla del passato prima della nube ma impara in fretta, è intelligente e curiosa, tanto che alla fine supererà il maestro in quasi tutte le attività apprese. Il passaggio dall'infanzia – individuabile nell'atteggiamento sottomesso e nella tendenza a ricevere passivamente i comportamenti ambigui e malevoli del protagonista – all'età adulta avviene attraverso l'iniziazione alla lettura. È la possibilità di accedere alla conoscenza che le consente di costruirsi una propria identità,

⁶ Il divieto è ulteriormente confermato dalle sensazioni provocate nel protagonista dalla vista del lago e la consapevolezza della sua valenza genitrice: “era una cocente vergogna che un verme vi posasse sopra gli occhi” (55).

⁷ Il “bagno rituale in uso nella religione ebraica ortodossa, il *mikvah*, da eseguirsi a seguito del ciclo mestruale e dopo il parto, prima di riprendere le relazioni coniugali” (Marras, 2023: 84), è tuttora praticato.

⁸ L'incontro non è casuale, al contrario, come già era avvenuto per il viaggio al Polo, le due voci nella testa del protagonista lo spingono l'una verso l'antica capitale dell'Impero Bizantino, l'altra il più lontano possibile da essa.

indipendente da quella di Adam, fino al punto di utilizzare le armi acquisite nei libri⁹ per piegarlo alla propria volontà.

Il primo nome che viene scelto per lei dal protagonista è Clodagh, come monito a se stesso a non fidarsi – fin dal primo incontro, infatti, Jeffson è convinto di voler essere l'ultimo uomo, e conseguentemente di non avere rapporti sessuali con lei onde evitare la nascita di discendenti. Il piano di tenerla lontana è però fallimentare: finisce per innamorarsi di lei e quando la fanciulla, ormai estremamente acuta gli chiede di poter cambiare il suo nome in Eva – nonostante, o forse proprio perché, numerose volte l'aveva paragonata all'infido personaggio della Bibbia – lui si rifiuta. Le concede invece il nome Leda, madre, primigenia, dei dioscuri, inconsapevole inizialmente del suo errore.

Nonostante i ripetuti tentativi di allontanarla, pensando anche di ucciderla, alla fine Adam perderà la sua lotta contro la donna. La quale, convintolo dell'arrivo immediato di una nuova nube purpurea, riuscirà a giacere con lui e dare avvio ad una nuova era umana. Il finale, apparentemente positivo¹⁰, porta con sé il sospetto di una compartecipazione del male nel nuovo ciclo vitale dell'umanità: infatti sebbene il protagonista si convinca che Leda sia stata guidata nei suoi comportamenti dal disegno divino, il modo in cui ella consegue il desiderio di maternità appare subdolo e manipolatore (ricordando così la rappresentazione che di Eva è giunta sino a noi), e, d'altra parte, il lettore non può restare insensibile dal constatare la passione della donna per la chimica, la stessa materia studiata dalle eroine del passato care a Clodagh le cui male azioni avevano condannato i loro nomi al diniego. Sembrerebbe quindi che, a prescindere da quale delle due voci abbia creato le condizioni perché Adam ripopolasse la Terra, il destino dell'umanità sia quello di ripetersi identico al precedente, protagonista dell'eterno conflitto tra bene e male.

Esempi successivi, sui quali non è possibile soffermarsi per ragioni contingenti, sono *The Scarlet Plague* (1912) di London e,

⁹ Adam è piuttosto specifico riguardo le letture che maggiormente interessano la fanciulla: da un lato essa è appassionata di chimica, dall'altra è instancabile lettrice della Bibbia.

¹⁰ Il finale è letto in termini positivi pressoché da tutti gli studiosi che in precedenza si sono occupati del romanzo: cfr. Notte (2012), Sielo (2016), Muzzioli (2021) tra gli altri.

in ambito italiano, si trovano un Morbo Rosso nel racconto di Aldani *La luna delle venti braccia* (1960) e nel romanzo di Ammaniti, *Anna* (2015), la Rossa. Come dimostra il breve catalogo qui riportato, per almeno due secoli – e forse oltre – le donne hanno subito il peso dell'accusa strisciante di essere colpevoli della fine dell'umanità, del resto, al di fuori del filone letterario considerato, la diffamazione è ben più antica e molto meno simbolica. Si pensi al mito di Pandora, liberatrice di tutti i mali sulla Terra, ma anche ad Eva, accusata di essere responsabile dell'esilio dall'Eden e del peccato originale – quest'ultimo ufficialmente considerato eredità universale, trova, però, la sua naturale manifestazione, secondo il cristianesimo più intransigente, proprio nelle mestruazioni. In seguito le “discendenti di Eva, ormai guastate per sempre dalla colpa, vennero ricondotte con forza all'accusa di aver inventato l'arte di mandare in rovina la razza umana” (Giallongo, 2012: 192).

2. CHILDLESS DYSTOPIA

Sarebbe quanto mai complesso stabilire se gli autori considerati abbiano agito consapevolmente nella scelta di utilizzare il colore rosso per le loro epidemie o se, piuttosto, la decisione vada attribuita all'inconscio collettivo prodotto dalle società nelle quali si sono formati. Cionondimeno, “qualsiasi istituzione che si esprima in modo così universale finisce con l'influenzare profondamente la nostra esperienza, e persino il linguaggio con cui la descriviamo” (Rich, 1983: 40). La testimonianza di quanto appena affermato è dimostrata, con buona probabilità, dall'esistenza di un sottogenere letterario che in qualche modo può essere considerato la risposta femminile ai testi apocalittici precedentemente ricordati, generalmente identificato con il termine *childless dystopia*. All'interno di tali narrazioni si assiste ad un graduale (o repentino) rischio di estinzione prodotto dall'assenza di nuovi nascituri. In un certo qual modo sembrerebbe che le donne dopo secoli di accuse intorno all'impurità e alla pericolosità del loro sangue mestruale avessero deciso di rifiutare la loro natura per farsi uguali agli uomini: naturalmente però l'assenza di mestruazioni ha come

conseguenza immediata quella della perdita delle capacità riproduttive e quindi, di nuovo, pone le donne nella condizione di essere causa dell'estinzione – almeno all'inizio.

Uno dei primi, e più interessanti, casi di narrazione distopica sulla *childless dystopia* è degli anni Trenta del Novecento e si intitola *Swatika Night*, di Katharine Burdekin. Rappresenta nel panorama contemporaneo quasi un caso isolato perché pur non essendo la sola autrice a dedicarsi alla letteratura distopica del tempo – vanno se non altro ricordate l'autrice di *Kallocaina*, Karin Boye, e quella di *Metropolis*, Thea Von Harbou – è una delle poche in quegli anni a valutare le conseguenze della scomparsa delle donne. Il *focus* del romanzo, ambientato in un futuro nel quale il Nazismo ha sottomesso mezzo mondo, infatti, è la constatazione che nello stato tedesco non nascono più bambine. Dopo che il Reich ha estromesso le donne dalla vita sociale, rinchiudendole in quartieri separati, abbruttendole, convincendole di non avere un'anima al pari degli animali e di essere solo ed esclusivamente dei contenitori da riempire con forti figli tedeschi, le donne abbracciano tale convinzione e iniziano a partorire solo maschi. Resta in sospeso, tuttavia, se la ragione di tale fenomeno dipenda dal desiderio delle donne di continuare a soddisfare i desideri maschili, come sentenziato da von Hess all'interno dell'opera, o se al contrario esse si contrappongano a quel sistema evitando alle future figlie di entrare nel circolo di violenza e sottomissione cui loro sono sottoposte da secoli.

Altri esempi più recenti, in linea con le rivendicazioni degli anni Ottanta e Novanta, approfondiscono le cause dell'infertilità: se infatti nelle narrazioni distopiche femministe “le donne sono ritenute responsabili dai regimi” (Marras, 2023: 70) del calo delle nascite, le autrici contrappongono alle teorie dominanti cause esterne tanto alla decisionalità quanto all'incapacità fisica femminile di concepire. In *The Handmaid's Tale*, ad esempio, le ancelle, uniche donne ancora fertili¹¹, emblematicamente vestite di rosso¹², sono necessarie per il popolamento di un pianeta che

¹¹ Ad essere precisi nel romanzo sono contemplate tra le donne fertili anche le economogli, alle quali però Atwood dedica poco spazio.

¹² “Il rosso col quale sono vestite, «the colour of blood» (Atwood, 1993: 18), [...] sembra rimarcare [...] la vergogna per il peccato commesso insieme alla

malattie, inquinamento e guerre hanno portato al collasso e alla quasi sterilità. Un’ambientazione che ritroviamo qualche anno più tardi anche in *Children of Man*, di P.D. James, dove repentinamente non nascono più bambini – in quest’ultimo caso, almeno apparentemente, per l’intervento divino. Entrambi i romanzi sono importanti, oltre che per il fatto di aggiungere alla lista delle cause della sterilità elementi ambientali, anche per suggerire una corresponsabilità dell’uomo nel fallimento del concepimento, imboccando dunque l’ipotesi che l’infertilità non sia una patologia esclusivamente femminile.

Si tratta di un’acquisizione importante e che ritorna frequentemente nella produzione distopica degli anni Duemila. Gradualmente si impone l’idea che la riduzione delle nascite non sia tanto colpa dello stile di vita delle donne, quanto piuttosto un insieme di fattori che contemplano, appunto, da un lato patologie connesse con la sfera fisica maschile e dall’altra azioni compiute contro la stessa natura, fondendo così femminismo ed eco critica. Tali aspetti vengono ad esempio sviluppati ne *L’isola delle madri* di Cutrufelli, dove la malattia del vuoto, la sterilità, viene spesso messa in relazione con l’improduttività della terra, approfondendo le conseguenze emotive e sociali dell’impossibilità fisica di concepire. Nonostante l’alto grado di drammaticità che caratterizza il romanzo, in una continua valutazione del destino infelice dell’essere donna, la narrazione si apre verso la speranza di un futuro migliore, possibile solo attraverso la collaborazione reciproca tra le protagoniste.

a. LA RIVOLTA DEGLI IBRIDI

“La femmina-mostro della mitologia [dice Marina Warner] si è trasformata nella femminista-mostro che i conservatori continuano, come in passato, a ritenere responsabile di tutti i mali della società odierna” (Braidotti, 2021: 57) – oggi, forse, in maniera ancora più aggressiva proprio perché le donne non

ricerca del perdono per tramite della religione. [G]ià in Burdekin lo stesso colore [veniva] indossato dai tedeschi incapaci di avere figli per rimarcarne la vergogna; mentre in Barjavel (*Ravage*, 1943) sono le donne incinte a portare con orgoglio le vesti porpora” (Cardia, 2024: 41-42).

sembrano più intenzionate ad accettare passivamente il ruolo che la cultura patriarcale ha attribuito loro.

Ci sarebbero molti altri esempi simili a quelli appena ricordati da aggiungere alla lista, ma per chiudere il ragionamento iniziato con Medusa e le dee primordiali dall'aspetto semianimale, mi pare che la giusta conclusione possa essere rappresentata da un romanzo in cui il destino dell'umanità si intreccia strettamente con l'accettazione di un superamento dei canoni tradizionali verso l'ibridazione: *Sirene* di Laura Pugno del 2007.

Gli esempi finora presentati, infatti, pur nel tentativo di rinnovare il tema, restano per lo più legati ad una visione normativa, portando avanti gli stereotipi di genere tipici della cultura patriarcale. Al contrario, seguendo le indicazioni di Lefanu (1988), sembra più fruttuoso, al giorno d'oggi, abbandonare l'affermazione del femminile in senso esistenzialista e moralista a favore invece di una decostruzione della stessa dicotomia di genere.

Nel romanzo la fine per l'umanità è prossima a causa del cancro nero, un tumore della pelle provocato dal cambiamento dell'atmosfera, che una volta contratto, si contagia come la peste.

In questo contesto il potere è nelle mani della yakuza, l'unica in grado di trarre profitto dalla situazione attraverso lo sfruttamento delle sirene, allevate in specifiche vasche di riproduzione, e destinate alla prostituzione e alla trasformazione in carne da macello.

Se l'aspetto del "para-cannibalismo" (Antonello, 2021: 66) può risultare quello sentito come maggiormente brutale, essendo le sirene degli ibridi in parte umana, non va sottovalutato l'atteggiamento nei confronti delle altre alterità presenti nel romanzo. Le donne, infatti, non diversamente dai corrispettivi marini, sono egualmente succubi del sistema, private di ogni genere di diritto, sono spesso descritte come meri strumenti di piacere sessuale. Neppure il fatto di essere uomini, ma di un grado inferiore, favorisce il destino degli individui considerati: Samuel, il protagonista, ad esempio, è membro della Yakuza, ma non essendo giapponese il suo valore all'interno della società è quasi nullo. Forse per questa ragione egli decide di compiere l'azione quasi suicida di avere un rapporto sessuale con una sirena: l'azione è pericolosa tanto perché gli ibridi sono noti per il loro

istinto violento¹³, al punto da uccidere i maschi dopo la monta, tanto per la reazione della stessa yakuza.

Dal rapporto nascerà inaspettatamente una sanguemisto, Mia. Pur essendo del tutto simile ad una sirena, essa mostra caratteristiche umane, non ultima un apparato fonatorio di cui i suoi simili sembrerebbero privi e che conduce Samuel a rapirla per insegnarle a parlare. Il comportamento del protagonista resta, comunque, ambiguo lungo tutto il corso del romanzo e infatti il legame con la figlia non sarà mai di tipo paterno. Egli

è al tempo stesso custode e prodotto biopolitico di un ordine patriarcale di sopraffazione il cui rapporto con esseri la cui alterità biologica è differente non può che risolversi in brama di possesso [...] e di sfruttamento. [...] In lui c'è semmai solo nostalgia di un passato – l'amata Sadako – che non può tornare. (Dainotto, 2022: 29-30)

Convintosi di una sorta di somiglianza con la defunta compagna, alla fine Samuel violenterà anche Mia, la quale a sua volta resterà incinta. Consapevole di essere infetto, sarà solo alla fine del romanzo che sacrificherà se stesso per concedere alla figlia un'opportunità di salvezza. Il romanzo si conclude con l'emblematica immagine della semi-sirena che in fuga dagli uomini si nutre del cadavere del padre, fino a quando non incontra un branco di simili di cui diventerà l'alfa, alla conquista del mare e al ripopolamento della Terra. “Attraverso una nemesi e un ribaltamento esatto, il maschile viene ridotto a mero strumento riproduttivo e a cibo” (Antonello, 2022: 169).

¹³ “Scegliendo una figura teriomorfica e liminale come la sirena, Pugno recupera un precipitato di elementi e topoi mitici e folclorici, declinati sia attraverso noti lasciti testuali classici (da Omero ad Andersen), sia attraverso le loro rifrazioni contemporanee intermediali [...] attraverso quel vasto repertorio dove il femminile è investito di una archetipa e mitica potenza mostruosa, come alterità perturbante, violenta e castrante” (Antonello, 2021: 159). Vale la pena segnalare anche l'interessante lettura di Przelucka (2022), la quale sottolineando l'enantiosema del termine sirena, da un lato recupera il personaggio mitico ammaliatore dell'Odissea che conduceva i marinai alla morte e quello moderno di suono utilizzato per impedire alle navi di finire sugli scogli – confermando ulteriormente la duplice dimensione di morte e salvezza connessa alla sfera femminile.

Simbolicamente Medusa ha incarnato nel corso dei secoli molte cose e, oggi, credo, si possa dire che rappresenti la resilienza. Il grande potere impersonato da questa figura deriva infatti dalla capacità di trasformare la propria sofferenza, finanche la propria morte, in qualcosa di positivo. Come nel mito i risultati più proficui derivano dalla trasfigurazione in τέρας così l'aspirazione ad una società migliore non può esimersi dall'apertura verso nuove alterità e ibridazioni.

Oggi il rosso non è più il colore del peccato e della vergogna: le figlie di Medusa lo portano con orgoglio nella lotta contro un sistema che, per quanto tenti di tenerle ai margini, deve infine accettare che il destino dell'umanità giace nelle loro mani.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLO, Pierpaolo (2021). Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno. *Narrativa*, (43), 155-171.
<https://doi.org/10.4000/narrativa.438>
- BRAIDOTTI, Rosi (2021). *Madri Mostri Macchine*. Castelveccchi. (Ed. or. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory (Gender and Culture Series)*, 2011).
- CARDIA, Cristina (2024). Il corpo della donna negli ordinamenti giuridici della letteratura distopica al femminile. In M. Farnetti e N. La Mantia (eds.), *Corpi terrestri, corpi celesti. L'avventura del corpo nella letteratura e dintorni* (pp. 36-50). Editorial Dykinson.
- DAINOTTO, Roberto (2022). Questioni di genere: la fantascienza in *Sirene* di Laura Pugno. In R. Onnis, A. C. Palladino e M. Spinelli (eds.), *Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*. Franco Cesati Editore.
- GIALLONGO, Angela (2012). *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*. Edizioni Dedalo.
- GRAVES, Robert (1992). *La dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*. Adelphi. (Ed. or. *The White Goddess*, 1948).
- LEFANU, Sarah (1988). *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. Women's Press.
- MARRAS, Martina (2023). *Distopia femminista. Analisi di un genere*. Meltemi Editore.
- MUZZIOLI, Francesco (2021). *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Meltemi Editore.
- NOTTE, Riccardo (2012). *Fenomenologia della fine del mondo. Science Fiction e Fantasy dall'Ottocento a oggi*. Bulzoni Editore.

- POE, Edgar Alan (1842). The Mask of Red Death. A Fantasy. *Graham's Magazine*, 257-259. Recuperato da:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433116212204&seq=305&q1=poe> [Data di consultazione: 09/11/2024]
- PRZELUCKA, Patrycja (2022). Sirene come speranza del mondo: la visione di una realtà postumana nel romanzo *Sirene* di Laura Pugno. In R. Onnis, A. C. Palladino e M. Spinelli (eds.), *Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*. Franco Cesati Editore.
- PUGNO, Laura (2022). *Sirene*. Marsilio Editori.
- RICH, Adrienne (1983). *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*. Garzanti. (Ed. or. *Of Woman Born*, 1976).
- SHIEL, Matthew P. (2022). *La nube purpurea* [1967]. Adelphi edizioni. (Ed. or. *The Purple Cloud*, 1901).
- SIELO, Francesco (2016). «Niente da ridere»: le apocalissi ironiche di G. Morselli e M. Shiel. *Between*, 6(12). Recuperato da
<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2199> [Data di consultazione: 22/11/2024]

IL PESO DELLE VIRTÙ SESSUALI: LA SIGNORA WANDA NE *IL GIUDIZIO DELLA SERA*

THE WEIGHT OF SEXUAL VIRTUES: MRS. WANDA IN *IL GIUDIZIO DELLA SERA*

Carla TIRENDI
Università di Salamanca

Riassunto

La disuguaglianza di genere viene analizzata attraverso la rilettura del personaggio della signora Wanda, che prende vita nel testo letterario del Novecento de *Il giudizio della sera* di Sebastiano Addamo. L'esplorazione del mondo dell'eros e del giudizio ingiusto dei personaggi maschili rispetto a quelli femminili fa emergere il differente peso delle virtù, delle quali solo le donne sembrano doversene preoccupare. Verginità, castità e fedeltà come triade della costrizione morale femminile in una dimensione socioculturale fallocentrica ed estremamente fragile.

Parole chiave: Verginità, castità, meta-formazione, erotismo, prostituzione.

Abstract

Gender inequality is analyzed through the rereading of the character of Mrs. Wanda, who comes to life in the twentieth-century literary text of Sebastiano Addamo's *Il giudizio della sera*. The exploration of the world of eros and the unfair judgment of male characters compared to female ones brings out the different weight of virtues, which only women seem to have to worry about. Virginité, chastity and fidelity as a triad of female moral constraint in a phallogentric and extremely fragile socio-cultural dimension.

Keywords: Virginité, chastity, meta-formation, eroticism, prostitution.

1. IL PESO DELLA VERGINITÀ

Il giudizio della Sera è uno dei romanzi più noti dello scrittore siciliano Sebastiano Addamo. L'opera, pubblicata nel 1974, appartiene a quella che è stata teorizzata come la Nuova Scuola Siciliana del Novecento ed è considerata come il primo romanzo di meta-formazione dello scorso secolo¹.

Addamo è un importante e riconosciuto sostenitore della narrativa breve e i suoi scritti, sia in prosa sia in poesia, sono caratterizzati dalla chiarezza, da uno stile semplice e schietto.

La sua formazione e la sua carriera lo rendono testimone di grandi cambiamenti socioculturali, che si muovono dal² neorealismo alla globalizzazione, da ciò ne deriva una poetica che nei romanzi oscilla tra cornici di matrice neorealista e atmosfere esistenzialiste.

La letteratura "post-neorealista"³ di Addamo svela un gusto contemporaneo che avvicina il suo *modus operandi* a delle nuove forme di realismo che si focalizzano maggiormente sulle dinamiche relazionali complesse³, nel caso di questo intellettuale le scorgiamo nel mondo dell'adolescenza, come ne *Il giudizio della sera*. Storie che affrontano tematiche come quelle della famiglia, dell'amicizia, dell'amore e delle sfide interpersonali, così come dell'iniziazione alla

¹ Nel vasto panorama del genere letterario [...] assume un particolare rilievo, da una prospettiva pedagogica, il *romanzo di formazione*. Esso è un particolare genere letterario e ha come protagonista l'*adolescente* che, nel pieno della sua *seconda individuazione*, per usare un'espressione di Blos, è alla ricerca di sé stesso e del sentiero da percorrere per realizzarsi e compiere il proprio futuro. (Versace, 2020: 216) Assecondando la descrizione del *Bildungsroman* che fa Alessandro Versace con queste parole, risulta d'ancor più interessante analisi l'opera di Addamo che in una struttura di romanzo di formazione narra della formazione stessa.

² Con il termine post-neorealismo si vuole fare riferimento ai cambiamenti che hanno preso vita tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta come una reazione al neorealismo, pur mantenendo alcuni elementi fondamentali dello stesso.

³ "È il problema di definire il momento della fine del neorealismo e delle successive fasi di quello che ci fu dopo il neorealismo ma in nome – in questi scritti Addamo è esigenza ben presente – non di un antirealismo e di una fuga verso la metafisica, bensì in nome di un nuovo realismo. Ci sono indizi – continua Addamo, e questo è quello che testimonia della sua polemica antimetafisica e antiformalistica – di un avvio verso un formalismo semanticamente ardito ma che sembra ormai avere i caratteri fissi ed enfatici di un istituto retorico" (Mineo, 1988: 53-54).

sopravvivenza nel mondo degli adulti, fatto anche di quartieri malfamati, prostitute, sporcizia e guerre, come si può dedurre dai suoi scritti.

Nell'ambito tematico di "genere e disuguaglianza sociale" ci concentriamo sulle figure della signora Wanda e delle prostitute, presenti nell'intera narrazione del romanzo in questione.

Per comprendere al meglio il contesto narrativo bisogna soffermarsi sulla trama del testo preso in analisi: *Il giudizio della sera* è quel romanzo di Sebastiano Addamo che non solo lo ha reso vincitore del Premio Brancati, ma che è anche noto per essere uno dei primi romanzi di formazione "istituzionalizzato" della letteratura italiana, proprio perché il processo di formazione del protagonista è strettamente legato alle istituzioni: la scuola secondaria di secondo grado in questo caso specifico.

Rimane alle nostre spalle l'antifascismo dei professori, dei poeti, la "religione della libertà" dei filosofi, [...] se la letteratura sarà mai ribellione o non semplicemente l'abito voluttuoso della inetta speranza. [...] Ma forse bisognerà guardare a loro: gli intellettuali. [...] La loro tutta intellettuale prontezza ce lo dirà, e forse sarà la parte più comoda; probabilmente sarà la parte sbagliata. Essi – ci possiamo contare – cadranno sempre all'impiedi come gli eroi delle leggende (Addamo, 1974: 90).

La trama riguarda la storia di quattro adolescenti di provincia che inizia con il trasferimento a Catania, città degli studi e delle opportunità. È la storia di un viaggio concreto e intimo, il cui protagonista rappresenta l'animo dell'adolescente che inizia il suo percorso di formazione e che per la prima volta si ritrova lontano da casa e dinanzi alle cose del mondo.

Questo *Bildungsroman* ci narra del percorso di crescita di Gino e dei suoi compagni di scuola, Gianni, Pippo, Carletto e Morico, evidenziando in modo particolare l'importanza e l'influenza delle istituzioni nella loro formazione. Questo sviluppo prevede l'incontro con le prostitute della città e con la vicina di casa, Wanda. In questo romanzo ritorna il tema della sessualità in correlazione a quello della mascolinità, Addamo riprende la letteratura dei conterranei Brancati, Patti e De Roberto, poiché nella loro Sicilia – metafora del mondo – l'uomo si forgia come tale nell'atto carnale.

I protagonisti del *Giudizio della Sera* sono affini al giovane Paolo Castorini⁴, per tutti loro passeggiare per le strade ha il solo e unico

⁴ Protagonista del romanzo *Paolo il caldo* di Vitaliano Brancati.

scopo di poter osservare e toccare le ragazze, di saziare gli impulsi e i pensieri, di mettere alla prova la virilità; pertanto, anche loro si dimostrano dei “galli siciliani”, nella grettezza del loro approccio con le donne, soprattutto con le prostitute. I sogni di grandezza e di gloria di questi ragazzi giunti a Catania, nel tempo storico della Seconda Guerra Mondiale, si spengono nella realtà aberrante della gente che dimagrisce per mancanza di pane, che si ammala per mancanza di lavoro (come nel caso del padre di Gino, che da fervente sostenitore dell’ideologia politica fascista si converte in detrattore della dittatura e della politica militare che li ha portati in guerra), che si prostituisce per aiutare la propria famiglia (come nel caso della vicina Wanda che nella prima parte del romanzo è il personaggio che più stimola le fantasie sessuali e i desideri dei giovani studenti), insomma, della gente che è disposta a mercificare ogni cosa in nome della sopravvivenza, corpo e moralità inclusi.

All’interno del romanzo la figura di Wanda e delle stesse prostitute ci mostra il maschilismo di fondo nella percezione della verginità, che ha storicamente avuto connotazioni sociali molto diverse per gli uomini e le donne, con implicazioni profonde nelle aspettative culturali e sociali.

La verginità femminile è nella maggior parte dei casi vista come un segno di purezza e virtù. In molte culture, è stata (e in alcuni contesti continua a essere) considerata un prerequisito per il matrimonio, di fatto la perdita della verginità prima delle nozze può portare a giudizi morali severi e persino a conseguenze sociali gravi, come la stigmatizzazione o l’ostracismo.

Questa percezione della verginità femminile è stata controllata da norme sociali e religiose che riflettono un desiderio di mantenere il controllo sulla sessualità del mondo femminile, un controllo che si manifestava e manifesta in pratiche come il “test della verginità” o la necessità di dimostrare la “purezza” della sposa; pensiamo ad esempio alla tradizione italiana in vigore fino a cinquanta/quaranta anni fa di stendere – in esposizione – le lenzuola bianche macchiate di sangue dopo la prima notte di nozze⁵ o alla “prueba del pañuelo” praticata dalla comunità gitana⁶.

⁵ La prova decisiva di una donna perbene divennero le lenzuola insanguinate la prima notte di nozze, già citate nel *Deuteronomio* (il quinto libro della *Bibbia*) come contrassegno di verginità. Una “prova” presa molto sul serio in ogni classe sociale. (Venco, 2024)

⁶ Para quien no lo sepa, esta prueba consiste en que una mujer, la ajuntadora, introduce con su dedo un pañuelo en la vagina de la novia bajo la mirada de otras mujeres casadas. Si el pañuelo aparece teñido con “rosas”, quedará

La verginità della donna è direttamente collegata all'onore della famiglia e questo nel romanzo di Addamo viene espressa-mente chiarito varie volte, tanto che la perdita della verginità fuori dal matrimonio poteva essere vista come un disonore non solo per la donna, ma per l'intera reputazione della famiglia. Dunque, questo romanzo di formazione ci fa riflettere sulla disuguaglianza di genere nella concezione della perdita della verginità, infatti mentre quella femminile è soggetta a miti e stereotipi, come l'idea che una donna "perda qualcosa di prezioso" quando perde la sua illibatezza, per l'uomo, al contrario, è un peso di cui liberarsi per poter poi affermare la propria virilità; considerando anche che l'atto di impossessarsi della verginità altrui è stato considerato per lungo tempo una "conquista", nonché un condizione che ha permesso socialmente agli uomini di rivendicare dei diritti sulla "propria" donna.

Ci andai per ultimo, dopo Pippo e Carletto. La trovai nuda e raccolta, aveva terminato di lavarsi su una bacinella che teneva sotto il pagliericcio. Compivo tutto come se lo avessi saputo da prima e da sempre, un filo sottile e tenace mi percorreva la schiena. [...] il corpo che stavo abbracciando fu un sacco che riempiva ossa ammassate e macerate, o forse è soltanto adesso che l'astuzia del ricordo mi offre appigli e motivazioni. [...] "Eri vergine?" chiese. La voce era – o mi parve – diversa e triste, quasi tenera. Accennai di sì, senza rispondere (Addamo, 1974: 99).

La verginità maschile non ha storicamente avuto lo stesso peso sociale di quella femminile, tanto che è stata considerata, non solo meno rilevante, ma addirittura motivo di scherno. In molte culture, gli uomini sono incoraggiati a perdere la verginità come parte del loro sviluppo verso la maturità. Mentre la verginità femminile è associata alla purezza, quella maschile è spesso vista come una mancanza di esperienza. Un uomo vergine può essere percepito come immaturo o inadeguato, riflettendo uno stereotipo secondo cui la sessualità maschile è legata alla virilità e al potere, ragion per cui i protagonisti del romanzo si sentono obbligati ad andare dalle prostitute che tanto disprezzano a causa del peso sociale della verginità che grava sulle loro teste come se fosse una spada di Damocle⁷.

confirmada la virginidad de la joven y salvada la honorabilidad de las dos familias, la biológica y la política. (Sierra, 2021)

⁷ Io, fra l'altro, avevo di molto diradato la ricerca delle donne. Vedevo i miei amici, ascoltavo i loro discorsi, talora li seguivo nelle scorriere, ma senza entusiasmo. Pensavo qualche volta alla signora Wanda, la quale sempre più

Questi preconcetti sociali portano alla visione di una sessualità maschile definita dalla necessità di dimostrare la propria mascolinità attraverso il sesso.

2. UN MONDO DIVISO TRA UOMINI, DONNE E PUTTANE

La differenza principale tra la percezione della verginità femminile e quella maschile risiede nel modo in cui essa è stata utilizzata per controllare o giudicare i comportamenti e i valori morali delle persone. La verginità femminile è stata più pesantemente caricata di significati sociali e morali, mentre quella maschile è stata spesso trascurata o vista in termini opposti, come una mancanza piuttosto che una virtù. Queste differenze riflettono le disuguaglianze di genere radicate nelle strutture sociali e culturali.

Un altro tema importante che possiamo affrontare grazie ai personaggi del *Giudizio della sera* è quello della prostituzione. Lo stigma della prostituzione è un fenomeno sociale complesso che riguarda la discriminazione, la marginalizzazione e la condanna morale delle persone che si dedicano al lavoro sessuale. Questo stigma ha radici profonde in valori culturali, morali e religiosi, e ha conseguenze significative per chi lavora nel settore del sesso. La prostituzione separa il sesso dall'amore e dal matrimonio, è quindi vista come una minaccia per la concezione tradizionale di come deve essere vissuta la sessualità.

Infatti, la prostituzione è spesso vista come una violazione delle norme morali e religiose che regolano il sesso. In molte società, il sesso è considerato accettabile solo all'interno del matrimonio o di relazioni monogame e amorose e proprio in fede a queste parole che consideriamo il personaggio di Wanda tra quello delle prostitute anche se quest'ultima non lo è di professione.

Lo stigma è legato al patriarcato, che storicamente ha cercato di controllare la sessualità femminile. Le donne che lavorano nel mondo del sesso sfidano questi controlli, esercitando una forma di autonomia sessuale che può essere vista come sovversiva o pericolosa per l'ordine sociale stabilito.

Le persone coinvolte nella prostituzione spesso affrontano discriminazione in vari ambiti della vita, possono essere emarginate dalla società, isolate dalla famiglia e dagli amici e questo è ciò che

andava mostrando i segni della nuova condizione, pensavo con dolore alla prostituta della prima volta. Ma c'erano altre cose: c'era la greve malinconia delle sere mentre pensavo a mio padre e alla mia famiglia caduta in ristrettezze; pensavo alla morte che cominciava a dilagare, alle notizie di morti che arrivano con le urla delle donne (Addamo, 1974: 132).

accade a Wanda, bellissima donna ammirata, rispettata e desiderata nelle sue vesti di moglie fedele e devota alla causa familiare, ma caduta nel disonore e spogliata delle sue virtù perché la guerra la costringe a vendersi per la sopravvivenza della famiglia.

Dunque, anche la bellezza e il desiderio di un corpo sono stati legati all'idea che molti uomini preferiscano donne vergini o caste per fattori culturali, sociali e psicologici che si sono sviluppati nel corso della storia. Questa preferenza non è universale né innata, ma piuttosto il risultato di influenze sociali e culturali che variano in base al contesto storico e geografico.

Nelle società patriarcali la sessualità femminile è stata rigida-mente controllata per garantire che le donne fossero "proprietà" di un solo uomo. La verginità prima del matrimonio era vista come una prova di questo controllo, assicurando che la donna non avesse avuto altri partner e quindi che la paternità dei futuri figli fosse certa.

Questo ultimo punto era particolarmente importante in contesti dove l'eredità e la trasmissione del patrimonio erano legate alla linea paterna. In molte società, la trasmissione del patrimonio e dei titoli avveniva attraverso la linea maschile. Garantire la verginità della sposa al momento del matrimonio era un modo per assicurare che l'eredità fosse trasmessa ai figli legittimi del marito.

Le religioni e le tradizioni morali hanno spesso esaltato la verginità femminile come segno di purezza. La donna vergine era vista come una figura moralmente elevata, più degna di rispetto e considerazione. Questo valore morale è stato interiorizzato da molte culture, perpetuando l'idea che la verginità sia una qualità necessaria in una moglie. Una moglie che deve essere non solo vergine prima del matrimonio, ma anche casta per tutto il resto della sua esistenza, dato che la castità oltrepassa la verginità e si riferisce a un comportamento sessuale considerato moralmente puro, che limita le attività sessuali all'esclusivo contesto matrimoniale e della procreazione.

Oltre alle questioni morali e sociali vi sono quelle religiose; infatti, nel mondo cristiano la verginità è associata a ideali di santità e devozione, richiamando proprio la figura della Vergine Maria che nel cristianesimo è simbolo di perfezione morale.

Inoltre, un uomo che "possiede" una donna vergine può sentirsi in una posizione di potere e autorità, consolidando la propria posizione dominante nella relazione. Un potere che il marito di Wanda ha perso, poiché nella prima parte del romanzo è un uomo rispettato e invidiato per essere sposato con una donna tanto bella quanto virtuosa, ma nella seconda parte della storia è il cornuto consapevole che non può fare altro che tacere in nome delle necessità.

La preferenza per donne vergini o caste è il risultato di dinamiche storiche, culturali e sociali che riflettono il controllo della sessualità femminile, la certezza della paternità, valori morali e religiosi, e dinamiche di potere. Tuttavia, grazie all'analisi di questo romanzo ci rendiamo conto che queste idee sono sempre più contestate nella società moderna, dove l'autonomia sessuale e l'uguaglianza di genere stanno diventando valori più prevalenti, soprattutto con il cambiamento delle norme sociali, la rilevanza della verginità come criterio per valutare un partner sta gradualmente diminuendo.

Verginità, castità e fedeltà sono concetti che hanno storicamente giocato un ruolo centrale nella definizione della moralità femminile in molte culture. Questi sono stati utilizzati per controllare e limitare la sessualità delle donne, creando aspettative sociali specifiche che hanno avuto un impatto significativo sulla vita delle donne nel corso della storia.

La discriminazione sociale basata sulle virtù morali si manifesta quando determinate qualità o comportamenti vengono elevati a standard morali assoluti, e chi non si conforma con tali standard viene giudicato, emarginato o trattato con inferiorità. Questo tipo di discriminazione è profondamente radicato in norme culturali, religiose e sociali che definiscono ciò che è considerato moralmente "giusto" o "sbagliato", peccato che, ancora oggi, per gli uomini e per le donne vengano utilizzati pesi e misure differenti che fanno eco alle realtà dei romanzi dello scorso secolo.

Dunque, la sessualità femminile, in qualunque ambito, è stata utilizzata per perpetuare il controllo sociale e il dominio patriarcale, imponendo alle donne standard morali rigidi e ingiusti. Sebbene molte società stiano rivedendo e contestando questi concetti, le loro radici storiche continuano a influenzare le percezioni e le aspettative riguardo alla sessualità femminile. L'emancipazione richiede una revisione critica di questi ideali e la promozione di un approccio equo nei confronti della libertà sessuale delle donne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADDAMO, Sebastiano (1974). *Il giudizio della sera*. Garzanti.
- MINEO, Nicolò (1988). *Letteratura in Sicilia*. Tringale Editore.
- MUSCARÀ, Sarah Zappulla (2008). *Come i neofiti dell'oscuro*, introduzione a *Il giudizio della sera*. Bompiani.
- SIERRA, Sonia (14 maggio 2021). La prueba del pañuelo. *Huffingtonpost.es*, Recuperato da:
<https://www.huffingtonpost.es/entry/la-prueba-del->

- [panuelo_es_609bf162e4b069dc48f5b1b5.html](#) [Data consultazione 26/11/2024].
- VENCO, Elisa (24 marzo 2024) Storia della verginità, i test per dimostrarla e i trucchi delle donne per aggirarla. *Focus.it*, Recuperato da: <https://www.focus.it/cultura/storia/storia-verginita-donne-test-per-dimostrarla-modi-per-aggirarla> [Data consultazione 26/11/2024].
- VERSACE, Alessandro (2020). Il romanzo di formazione: un nuovo approccio all'adolescenza. Considerazioni pedagogico-educative". S. Polenghi (coord.) *Società Italiana di Pedagogia*, Pensa MultiMedia Editore. Recuperato da: https://www.academia.edu/96343736/Il_romanzo_di_formazione_Un_nuovo_approccio_alladolescenza_Considerazioni_pedagogico_educative [Data consultazione 26/11/2024].

LA PIANISTA DE ELFRIEDE JELINEK: CUERPO E IDENTIDAD

THE PIANO TEACHER BY ELFRIEDE JELIKEK: BODY AND IDENTITY

María Magdalena HERADES RUIZ
Universidad de Murcia

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la conexión entre cuerpo e identidad. Para ello se lleva a cabo un acercamiento al personaje de la novela *La pianista* de la escritora austriaca Elfriede Jelinek desde las categorías filosóficas de “lo bello” y “lo sublime” kantianas y “lo siniestro” de Eugenio Trías. Además, analizamos las problemáticas presentes en la categoría “cuerpo” a través de la comparación de diferentes textos de la escritora austriaca y otros autores como Virgilio Piñera.

Palabras clave: cuerpo, identidad, Elfriede Jelinek, Virgilio Piñera.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the connection between body and identity. For this purpose, we approach the character of the novel *The Pianist* by the Austrian writer Elfriede Jelinek from the point of view of the philosophical categories of “the beautiful” and “the sublime” by E. Kant and “the sinister” by Eugenio Trías. In addition, we analyze the problems posed by the category “body” through the comparison of different texts of the Austrian writer and other authors such as Virgilio Piñera.

Keywords: body, identity, Elfriede Jelinek, Virgilio Piñera.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio se articula en torno al análisis del cuerpo como “paradigma conceptual” (Vivero, 2008) necesario en la construcción de la identidad. El núcleo del trabajo es el análisis de Erika, protagonista de la novela *La pianista* de Elfriede Jelinek. A la cual nos acercamos desde las categorías filosóficas de Kant “lo bello” y “lo sublime” como metáfora del cuerpo y del pensamiento. Así como, la categoría de Eugenio Trías “lo siniestro” como metáfora de los mecanismos para superar la escisión cuerpo y pensamiento, para desvelar todo lo que hemos dejado escondido y que imposibilitan esa conexión. Enfrentamos para ello, en primer lugar, a dos autores: Virgilio Piñera y Elfriede Jelinek. Quienes, alejados por la lengua, la cultura y la geografía ofrecen, sin embargo, lugares comunes, en ocasiones, a la hora de tratar el problema del cuerpo. Diferentes textos de la escritora son puestos en relación con el ensayo del escritor cubano “Discurso a mi cuerpo” para enfatizar cómo la categoría de cuerpo problematiza la construcción de la identidad. La autora, no obstante, se muestra, pese a ser considerada una escritora pesimista, esperanzada en la superación de estos problemas, mientras que el escritor cubano no. Elfriede Jelinek muestra caminos para superar la escisión cuerpo y pensamiento, mientras que Virgilio Piñera niega cualquier intento de conexión entre su cuerpo y su yo.

2. ELFRIEDE JELINEK

De ella, sin duda, hemos de señalar en su trayectoria literaria la concesión del Nobel de Literatura en 2004. Su producción es amplia y muy heterogénea (novelas, guiones cinematográficos o radiofónicos, ensayos, teatro), pero, sin duda, fue conocida en Europa con su novela *La pianista*, publicada en 1983. Y adaptada al cine por Michael Haneke en 2001. De forma general, podemos decir que la obra de la escritora se caracteriza no sólo por señalar y denunciar las carencias del discurso tradicional a la hora de representar éste el deseo y el pensamiento femenino, sino también las consecuencias de este hecho, que podemos sintetizar en la violencia que el cuerpo debe soportar: “nos merecemos todo lo

que podemos soportar” (Jelinek, 2004: 111), escribe en su novela *Deseo*. Así, su obra, en general, muestra cómo la mujer debe someterse a un violento viaje desde su cuerpo para construir su identidad en un discurso que, si no le ha sido impuesto, sí le resulta ajeno. Cabe destacar, además, que Jelinek no victimiza a la mujer, ni culpabiliza al hombre en sus obras (Jirku, 2007: 19), sino que señala al discurso como un problema a la hora de que la mujer construya su identidad. De ahí que, sus personajes utilicen como conductores o artífices la moda o la escritura o el arte en su búsqueda identitaria, pero, no obstante, es cierto que no deja de ser una identidad artificial, pues es construida desde un código ajeno, lo que deriva en un problema de incomunicación. Es una identidad, pues, construida al otro lado del espejo si utilizamos la metáfora que Teresa de Lauretis emplea en su ensayo *Alicia ya no* (1992).

Pero a lo largo de estas páginas veremos cómo Jelinek consigue llevar a sus protagonistas a la unión, a la fusión primero de su yo con su cuerpo y después con el todo del que tradicionalmente la mujer ha sido excluida. Para ello aplicaremos en el personaje de *La pianista*, Erika, las categorías estéticas, por un lado, de lo bello y lo sublime en relación con el cuerpo y con el pensamiento respectivamente. Y por otro, la categoría de lo siniestro, con la que conectamos el cuerpo y el pensamiento. Los objetivos que vertebran el trabajo son, por tanto, ver que sin cuerpo no puede ser construida la identidad, y señalar que el sistema desde el que se codifica el cuerpo de la mujer conlleva una serie de consecuencias marcadas por la violencia.

3. EL CUERPO Y OTREDAD

El arte tradicionalmente ha tratado la dualidad del ser humano como vemos en estas palabras de Platón: “Este compuesto, cristalización de alma y cuerpo, se llama ser vivo, y recibe el sobrenombre de mortal” (Platón, trad. 2010: 61). Así, es frecuente, en este sentido, que se problematice el concepto de “cuerpo” hasta tal punto que se nos presenta como extraño, ajeno a nosotros mismos. En la búsqueda de la identidad, el hombre siente cómo el cuerpo se le presenta alienado. Partamos, así, del texto de Virgilio Piñera “Discurso a mi cuerpo” (1990), pues

inicia una lucha dialéctica y una persecución contra su cuerpo que plantea diferentes aspectos que nos resulta interesantes para acercarnos a los problemas que Jelinek desarrolla en sus obras.

Así, lo primero que cabe destacar es que Virgilio Piñera deja de manifiesto la violencia en la búsqueda de la identidad cuando escribe: “Como en el suceso criminal te digo ahora, mi cuerpo: «Al fin te tengo»” (Piñera, 1990: 35). Pero, además, presenta el cuerpo como un espacio en el que provocar dolor: “Ahora mismo gozo, viéndote padecer ante el próximo acontecimiento que sobre tu geografía representará el bisturí, mientras yo, plácidamente, me hallaré viajando por regiones donde lo consistente, lo tactible, eso que tú eres, se traduce en ausencias; por regiones que podrían compararse a la tremulación” (1990: 36). El poeta también presenta el cuerpo como el causante de incomunicación: “Así, hemos practicado entre ambos un boquete aislador que impide toda comunicación humana” (1990: 36). Y como una creación que adquiere forma en la palabra, en su palabra: “Porque la voz me pertenece a mí enteramente. Más que la voz en su acepción de trueno o silbido o lo que tú quieras, lo que de ella se desprende; lo que inflama, convoca o determina: La palabra, y puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú: una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harías caer en el artificio de que entonces soy yo también otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida” (1990: 36). La identidad, así, se confiere en esa frontera, en esa separación del cuerpo y del alma, compuesto que según Virgilio Piñera jamás podrá ser una unidad, sino una dualidad, tal y como sentencia a su cuerpo: “Pero la verdad es que ni te tengo, ni te has escapado; estás en tu estado midiendo tu soledad por la mía, tu sordera por mi alarido; tu desconocimiento por el mío. Y no hagas esperanza de una segunda cópula porque ya estamos divorciados” (1990: 36).

La violencia, el dolor y la incomunicación son problemáticas que también trata la escritora austriaca, pero además Jelinek señala que la mujer sufre otras problemáticas a la hora de construir, definir o crear su identidad. Señala que la mujer no tiene voz y que su cuerpo está ocupado, ha sido invadido. Hechos

que no van a impedir que los personajes de Jelinek alcancen lo sublime, ya que los personajes de Jelinek buscan y alcanzan la conexión cuerpo/yo, aunque el camino esté marcado por la violencia.

De este modo, si la dualidad para Virgilio Piñera es insalvable, la escisión “cuerpo / yo” puede para la escritora ser superada. Así, por ejemplo, en su ensayo “Körper und Frau” (200) escribe imitando la voz de la modelo Claudia Schiffer: “En ella quiero dejar pensar a mi cuerpo y a mí. Los dos juntos. ¿Podría compartir contigo, cuerpo, mi opinión? Almaceno palabras en ti, ropa en ti”. La escritora austriaca a diferencia del poeta cubano busca la unión con ese adjetivo “juntos”, o al menos hay un deseo. Vemos, por tanto, que la problemática que desarrolla Virgilio Piñera también aparece en Elfriede Jelinek, pero Jelinek abre la puerta a la unión, pese a ser considerada una escritora pesimista:

Elfriede Jelinek es pesimista. Muestra que las mujeres lo pasan mal, y van a seguir pasándolo mal, mientras los varones tengan el poder en lo que se dice y en lo que se escribe, mientras determinen el discurso y las reglas. Por eso, escribe una literatura de la negación total y eso, a su vez, se le reprocha como negatividad. (Löfller, 2007: 16).

Elfriede Jelinek lleva a sus personajes a una continua lucha y resistencia, en el sentido que da a estos términos Hannah Arendt (1998: 75-88), desde el cuerpo. Anula, niega el cuerpo de la mujer, hasta tal punto que algunos de sus personajes solo pueden hablar desde la muerte, definido como el no-lugar, como vemos en sus piezas de teatro *La muerte y la doncella I-V*. De esta obra señala Jirku: “El mirar ha pasado a ser un acto de creación reservado al hombre, pero Jelinek trasciende el modelo y le da a la mujer muerta, a la mujer que duerme, una voz para que cuente su historia (2008: 16). Por ejemplo, la protagonista de una de las piezas, la Bella Durmiente dice: “Mi existencia es sueño, de ahí que vivir sea mi lógico límite. Tal vez mi existencia consista sólo en esperar a que me besen. ¿Esperar en tanto aspirar a un estado diferente: a un no ser?” (Jelinek, 2008: 45). Otro ejemplo interesante es el caso de Gerti, protagonista de *Deseo*, la cual condenada ésta a ser un objeto, un receptáculo que da cabida a

todos los deseos de su marido, de su amante y de su hijo, sólo consigue ser libre una vez que no sólo acabe con su vida, sino con la vida de su hijo, su creación: “La madre lleva en brazos al niño; después, cuando se cansa, lo arrastra tras ella. Bajo el delicado vestido de la Luna. Ahora la mujer está junto al arroyo y, contenta, un instante después hunde al niño en él” (2004: 234). La muerte libera, limpia y le da la voz que no ha tenido en vida: “La madre vive, y su tiempo, en cuyas cadenas se envuelve, ha culminado” (2004: 234). Con la muerte Gerti rompe sus cadenas y alcanza el verdadero ser, como Celina del cuento de Cortázar “Las puertas del cielo” (1998): “Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales” (Cortázar, 1998: 163).

Efectivamente, Jelinek no duda en usar la misma violencia que el propio discurso genera en sus personajes, pero para convertirla en esperanza. Pero para ello el cuerpo debe ocupar su lugar, encontrarse con su yo, aunque esto implique un viaje lleno de violencia. Porque el cuerpo es el vehículo que confiere la identidad. No obstante, para ello el cuerpo debe volver a su origen primitivo en este proceso de construcción identitaria tal y como señala Jelinek con su personaje Diana de Gales, un personaje a la que Jelinek también sitúa en la muerte, en eso no-lugar: “un cuerpo que – incluso herido y casi muerto de hambre en una especie de letargo invernal – volvió a ser lanzado hacia arriba, hacia la superficie de la tierra como una flor en primavera y, de pronto, pasó a ser real, a ser cuerpo en estado genuino” (Jelinek, 2008: 142).

También, si el poeta cubano refleja el hecho de ser dueño de su palabra: “Porque la voz me pertenece a mí enteramente”, Jelinek nos dice que la mujer no tiene voz propia, tal y como vemos, por ejemplo, en el ensayo “Körper und Frau” (2001). Pues, aquí, una voz artificial “Computerstimme” suplanta la voz de la modelo Claudia Schiffer. La escritora deja claro que el discurso que debe utilizar no es el suyo, por lo que las palabras surgen de forma artificial, y de ahí, también, la necesidad de almacenarlas, junto con la ropa, elemento que le permite también enmascarar. Las palabras son máscaras pues no son suyas y la

ropa también sirven para enmascarar, cubrir su cuerpo. Nada hay nada de real en ella, la identidad es doblemente impostada, enmascarada. No solo el cuerpo es ajeno, o mejor está velado, sino también la palabra: “sonríe como si tuviera algo que ocultar, aunque sólo tiene el mudo reino de su cuerpo” (2004: 42) leemos en *Deseo*. Cuerpo y pensamiento son un artífice velado. La mujer imita, por tanto, habla en un discurso ajeno, como le acurre por ejemplo a su personaje Erika de *La pianista*, la cual está condenada a ser una intérprete. Si Virgilio Piñera señala que la identidad es una creación, una construcción propia, Elfride marca cómo la identidad de la mujer es una identidad construida desde lo ajeno. Este hecho dificulta, así, la formación de la identidad de la mujer. La vida, en palabras de Bauman, es una obra de arte (2017: 64), y cada uno de nosotros a través de un trazo damos solidez a nuestra identidad y a la identidad de los otros. Pero ¿qué ocurre si estamos condenadas a ser intérpretes como Erika? Sin voz ¿cómo construir nuestra identidad?

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es el hecho de que el poeta cubano persigue su cuerpo, pretende conquistarlo: “¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo?” (Piñera: 1990), dice el escritor. En cambio, Jelinek plantea siempre el problema de un cuerpo ocupado por un hombre, o mejor, por el discurso tradicional que lo nombra. Ninguna mujer puede tener el control de su cuerpo. “Nadie conoce mejor que el propietario, su casa, su cuerpo” (Jelinek: 2004, 94), escribe Jelinek en su obra *Deseo* mientras el marido actúa con violencia contra el cuerpo de la mujer. El cuerpo de Gerti, la protagonista de *Deseo*, no solo es un espacio sino una posesión no de ella sino de su marido y después lo será también de su amante e hijo. Si el cuerpo de la mujer adquiere forma a partir de voces ajenas, este ya no le pertenece, pertenece a un discurso, al discurso hecho por y para el hombre que lo codifica atendiendo a su deseo. Así, en este sentido, podemos recuperar la idea de Hélène Cixous según la cual el cuerpo de la mujer ha sido colonizado por el hombre (Pazos-Alonso, 2013: 67). Este hecho ocasiona que el cuerpo deba ser velado o exhibido para ser contemplado, bajo unos parámetros culturales, estéticos e incluso, éticos determinados, bajo una máscara. Gerti deberá, así, utilizar las prendas que su marido le compra: “le compra a su mujer ropa interior excitante

por catálogo, para que su cuerpo pueda presentarse al trabajo cada día como es debido” (Jelinek, 2004: 33).

3. LO CERRADO Y LO ABIERTO

Es interesante, en este punto, plantear qué factores o mecanismos han convertido el cuerpo de la mujer en objeto para ser consumido o en espacio para ser ocupado, y sobre todo en receptáculo que alberga la violencia. Para ello acudimos, en primer lugar, a Octavio Paz. En su obra *El laberinto de la soledad* explica la expresión mexicana “chingar”, cuando cuenta la historia de la Malinche y Hernán Cortés, la gran chingada:

Chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga resentida satisfacción en el que lo ejecuta. Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y lo abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior (sin defensa). La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra” (Paz, 2000: 214).

Vemos en estas palabras cómo la propia anatomía o el significado que desde el discurso se le ha dado determina la problemática que analizamos. De la misma manera Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo* (1974) también señala la conexión del cuerpo del hombre con el mundo, frente a la situación de la mujer:

La mujer tiene ovarios, un útero; he ahí condiciones singulares que la encierran en su subjetividad. El hombre se olvida olímpicamente de que su anatomía comporta también hormonas, testículos. Considera su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo con el que él cree aprender su objetividad, mientras considera el cuerpo de la mujer como apesadumbrado por todo cuanto lo especifica, un obstáculo, una cárcel (...). La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella, la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto, ella es lo “Otro” (Beauvoir, 1974: 4).

Nos interesa de estas palabras la dicotomía de lo abierto y lo cerrado, y la desconexión del cuerpo de la mujer con lo que está fuera. Interesa señalar, además, que algunos personajes femeninos de Jelinek se cierran para protegerse de la violencia que de fuera les llega. “En Erika todo lo que tiene cierres está cerrado” (Jelinek, 2011: 49) nos dice la narradora sobre la protagonista de *La pianista*. Esta falta de apertura al otro viene dada por el hecho de que Erika es incapaz de descifrar su cuerpo, no puede descodificarlo, porque los modelos de Erika han sido siempre masculinos; su madre, su abuela, sus tías reproducen y perpetúan el discurso patriarcal en el cual Erika no se reconoce. Como “ella es tabú para sí misma” (58), la única opción que ha tenido la profesora es llevar su cuerpo y su deseo al terreno de lo siniestro.

En este punto, debe señalarse que los personajes de Jelinek consiguen superar esa escisión a través de la resistencia y rebeldía kantianos que desde el propio cuerpo ejercen. Solo desde esa resistencia y rebeldía lo que debe permanecer oculto, lo siniestro se desvela y es entonces cuando el cuerpo deja de sentirse como extraño y se siente como un todo para formar parte de lo absoluto, como le ocurre a Erika al final de la novela. Es este punto es donde resulta productivo aplicar las categorías estéticas de *lo bello*, *lo siniestro* y *lo sublime*. En tanto que “Bello es lo que en el mero juicio place” y “Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (Kant, 2004: 213). Además, aprehender el conocimiento a través de lo bello, de los sentidos, del cuerpo es el camino para alcanzar lo sublime. Sólo podremos elevarnos ante el objeto, si antes hemos iniciado un camino a través de lo sensitivo. Solo cuando el cuerpo deja de percibirse como algo ajeno, podrá construirse la identidad. Pero ¿qué ocurre cuando el cuerpo es velado? Como ocurre con el cuerpo de Erika. El camino hacia la identidad se vuelve doloroso. Debemos recurrir, entonces, a la categoría de lo siniestro: “revelación de aquello que debe permanecer oculto” (Trías, 2013: 33). Así, lo siniestro es entendido aquí como camino o itinerario desde donde los personajes alcanzan lo sublime. Erika deberá desvelar su cuerpo para alcanzar la conexión con este y desde ahí elevarse y construir su identidad. Lo siniestro, por tanto, forma parte del proceso que nos lleva hasta lo sublime, que devuelve la

conexión entre el cuerpo, velado por el discurso, y lo otro. Pero, será necesario “que nos encontremos nosotros en un lugar seguro” (Kant, 2004: 204) para trascender lo siniestro, hecho que nos permite elevar nuestro espíritu hacia la unión con el todo.

4. EL CAMINO DE ERIKA

Elfride Jelinek en *La pianista* cuenta la historia de Erika Kohut. En Viena una profesora de piano educada en un estricto ambiente rodeada de mujeres, productos de un discurso patriarcal, no puede sentir placer. Su cuerpo y deseo ha sido velado por ese discurso. De ahí que su sexualidad se fundamente en la dominación y en el dolor. Erika incapaz de comunicarse con su amante Klemmer escribe una carta a éste donde dará forma a su deseo, pero ¿es éste el verdadero deseo de Erika? Para Jelinek no, pues lo que lleva a cabo en esta novela es la desarticulación de un discurso que enmascara el deseo de la mujer. El resultado de esa carta es la violación de Erika. Hecho que mientras ocurre, Klemmer “le grita que lo reciba gustosa” (Jelinek, 2011: 278).

La mañana siguiente a la violación de Erika, la pianista de forma sosegada, o sea se encuentra en ese lugar seguro, y sin atender a las palabras de la madre, desde la soledad, decide emprender su guerra, síntoma esa rebeldía, para “buscar la razón por la que se ha cerrado al mundo durante todos estos años” (Jelinek, 2011: 281), para desvelar su verdadero deseo. Erika va a la cocina, donde “guarda veladamente en su cartera un cuchillo afilado” (2011: 281). Pero todavía no sabe “si cometerá un crimen o si se tirará al suelo a besar los pies de un hombre. Más adelante decidirá si lo pincha. O si acude a él con ruegos apasionados y serios” (2011: 281). Erika abandona su casa y camina por las calles de Viena en dirección al Politécnico, en este recorrido es cuando la pianista siente que se eleva por encima de los demás. Es cierto que “siente desasosiego, ¿será capaz de enfrentarse a ese hombre?” (2011: 282) se pregunta. Pero “las miradas rozan a Erika y ella las devuelve” (2011: 283). Por primera vez Erika puede comunicarse con lo que está fuera, Erika se abre al mundo. Este encuentro con el otro hace que Erika piense “satisfecha”: “Por fin consigo que las miradas me rocen” (2011: 283). Y esto supone una victoria para la pianista, por ello hace la última

prueba, clava el cuchillo en su hombro “sin un impulso de enojo o de ira o de pasión” (2011: 285), sino desde la calma como el buen guerrero. Y por fin ha perdido el miedo, ya que “no siente ninguno de los dolores terribles que esperaba que la asaltasen en cualquier momento”. Erika incapaz de sentir, ahora, siente placer, pues el calorcillo que el sol desprende en su cuerpo “es cada vez más fuerte” (2011: 285).

La soledad, asimismo, es otra de las categorías o estados que nos interesa a la hora de analizar a estos personajes. Kant en la *Crítica del juicio* considera que mientras la misantropía nos aparta del otro, sin embargo:

La separación de toda sociedad es considerada como algo sublime cuando descansa en ideas que miran más allá, por encima de todo interés sensible. Bastarse a sí mismo y, por lo tanto, no necesitar, sociedad, sin ser, sin embargo, insociable, es decir sin huirla, es algo que se acerca a lo sublime como toda victoria sobre las necesidades” (Kant, 2004: 222).

De este modo, la mañana que Erika coge el cuchillo de su cocina ella, por primera vez en su vida está sola, es cierto que la madre sigue hablándole, pero sus palabras por fin ya no pueden herir a Erika, porque Erika ya “no escucha a la madre” (Jelinek, 2001: 281), se resiste a ella y al discurso que la madre representa. Desde esa soledad Erika recompone el camino que la conduce a saber quién es. Y desde ella entra en contacto con los demás. Paradójicamente al estar sólo, al expulsar de su vida a su madre y a Klemmer, Erika por fin se siente parte de ese todo. Si analizamos el retiro de este personaje bajo la categoría kantiana de *lo sublime*, vemos que ella busca ese retiro, esa soledad para dejar correr sus pensamientos, para elevarse (Erhöhen), porque la soledad esparce y ensancha hacia fuera (Montaigne 2012: 3, 46). Desde esa soledad Erika recompone el camino que la conduce a saber quién es. Y desde ella entra en contacto con los demás. Paradójicamente al estar sólo, al expulsar de su vida a su madre y a Klemmer, Erika por fin se siente parte de ese todo. Erika a lo largo de este proceso consigue establecer el vínculo con el otro, cuando regenera el vínculo con su propio cuerpo. Ha realizado “un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de

nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado” (Trías, 2013: 82). *Lo bello y lo siniestro* han sido el camino hasta alcanzar esa transformación que deviene de *lo sublime* y que permite al individuo construir su identidad. La búsqueda de la identidad es el corazón de la novela. Y tras el análisis de esta advertimos que la búsqueda no es posible sin alteridad. Sin el otro, estamos condenados a no ser. Y el camino que nos lleva al otro debe hacerse desde los sentidos, desde el cuerpo, lo bello.

4. CONCLUSIÓN

Como vemos, la identidad se construye, en primer lugar, a través del propio reconocimiento del individuo. Si tenemos en cuenta que el discurso ha impedido que la mujer pueda reconocerse en su propio cuerpo porque este no le ha pertenecido, debemos, por tanto, reconstruir y reformular unos mecanismos a través de los cuales el cuerpo no se presente como extraño a la mujer, sino que a partir de él pueda aprehender aquello que está fuera por medio de los sentidos, de lo bello.

La mujer es, por tanto, una construcción, hecho que la ha llevado a ocupar el estatuto de subalterno (Spivak, 2003) al no tener ésta una voz propia. Pero, desde distintos mecanismos ella se ha rebelado y ha desarmado el artificio construido. La soledad, entre otros, permite adquirir conciencia, lo que conlleva un mecanismo discursivo propio, engendrado desde su propia voz. Esa rebeldía, que deviene de la resistencia al discurso, permite formar parte del todo: “Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición, y adquiere los mismos atributos que el hombre” (Paz, 2000: 174). Pero, para ello, como indican las palabras de Octavio Paz debe, siempre, iniciar un violento camino desde el que conseguir desvelar lo que tradicionalmente ha sido silenciado, *lo siniestro* (*Unheimlich*) que culminará con la elevación (*Erhöhen*), a través de *lo sublime*. La mujer se eleva, trasciende el lugar que el discurso le ha hecho ocupar, trasciende la interpretación que de su anatomía o constitución ha hecho el discurso, hecho a la medida del hombre, pero a cambio de albergar la violencia que ese discurso vuelca en ella. Por ello, los personajes femeninos de

Jelinek convierten el cuerpo en resistencia para devolver la voz “al mudo reino de sus cuerpos” (Jelinek, 2004: 42), aunque para ello la sangre salpique el camino (2004: 10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah (1998). *De la historia a la acción*. Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2017). *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós.
- BEAUVOIR, Simone de (1974). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Ediciones Siglo Veinte.
- CORTÁZAR, Julio (1998). *Cuentos completos (I)*. Alfaguara.
- DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra.
- DE MONTAIGNE, Michel (2012). *Ensayos*. Cátedra.
- ELFRIEDE, Jelinek (2001). *Körper und Frau. Elfriede Jelinek Homepage*. Recuperado de: <https://original.elfriedejelinek.com/fkoerper.html#top> [Fecha de consulta: 21/10/2024].
- JELINEK, Elfriede (2004). *Deseo*. Destino.
- JELINEK, Elfriede (2008). *La muerte y la doncella. Dramas de princesas*. Editorial Pre-Textos.
- JELINEK, Elfriede (2011). *La pianista*. Debolsillo.
- JIRKU, Brigitte (2008). Hablar desde el más allá. En E. Jelinek (ed.) *La muerte y la doncella. Dramas de princesas* (pp. 9-26). Editorial Pre-Textos.
- JIRKU, BRIKITE E. (2007). El discurso plural feminista de Elfriede Jelinek. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, (318-II), 18-28.
- KANT, Emmanuel (2004). *Crítica del juicio*. Austral.
- LÖFFTLER, Sigrid (2007). Las máscaras de Elfriede Jelinek. *Pri-mer acto. Cuadernos de investigación teatral*, (318-II), 9-17.
- PAZ, Octavio (2000). *El laberinto de la soledad*. Cátedra.
- PAZOS-ALONSO, Claudia (2013). Silencios de doble filo: representaciones del cuerpo de la mujer en la poesía de Florbela Espanca, Irene Lisboa y Judith Teixeira. En E. Losada, H. González y A. Ramos (eds.), *Lo que callan los cuerpos. Lo que afirman los cuerpos* (pp. 63-78). Arcibel Editores.
- PIÑERA, Virgilio (1990). “Discurso a mi cuerpo”. *Revista Unión*, 10, 35- 36.
- PLATÓN (2010). *Fedro*. Gredos.
- SPIVAK, Gayatri (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

TRÍAS, Eugenio (2013). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
VIVERO MARÍN, Cándida Elisabeth (2008). El cuerpo como paradigma
teórico en literatura. *La ventana*, 3(28), 56-87.

HIJIDAD FEMENINA, PATERNIDAD
CONFLICTIVA Y MATERNIDAD. UNA MIRADA
EN *MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN* (2023) DE
EIDER RODRÍGUEZ¹

DAUGHTERHOOD, CONFLICTIVE
FATHERTHOOD AND MOTHERHOOD. A LOOK
AT *MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN* (2023) BY
EIDER RODRÍGUEZ

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

Material de construcción (2023) es una novela biográfica familiar de carácter autoficcional en la que Eider Rodríguez relata el alcoholismo de su padre. Lo hace desde la *hijidad*, un neo-concepto posmoderno que se define en el artículo, desde la que analiza momentos clave de su pasado con la intención de conjurarlo, mientras reflexiona sobre la paternidad y la maternidad.

Palabras clave: novela biográfica familiar, *hijidad* femenina, paternidad, alcoholismo, maternidad.

Abstract

Material de construcción (2023) is an autofictional and family biographical novel in which Eider Rodríguez recounts her father's alcoholism. She does so from the perspective of her own *daughterhood*, a new postmodern concept that is defined in the article, in order to analyze key moments of her past with the intention of conjuring it, while reflecting on fatherhood and motherhood.

¹ Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto de I+D+I “Literatura contemporánea y (pa)maternidades” concedido por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca (2023-2024).

Keywords: autofictional and family biographical novel, *daughterhood*, fatherhood, alcoholism, motherhood.

1. MATERNIDAD, PATERNIDAD E HIJIDAD

Una de las consecuencias del feminismo es la evolución que, gracias a su avance, han experimentado algunos conceptos, entre ellos los relacionados con la maternidad y la paternidad. Si volvemos la mirada al pasado para observar cómo se ha producido esa transformación, hemos de partir de la Ilustración. Durante el siglo XVIII las mujeres empezaron a cumplir el doble papel de la sumisión al padre y la crianza de los hijos, un rol, este último, que fue abandonando su original contenido específicamente biológico para abrazar el de las relaciones afectivas y educativas según los planteamientos de Rousseau. Como explica Palomar Vereá (2005: 41), “la función reproductora, completamente animal, se borraba frente a la afectividad, recurso esencial de la educación maternal” que, durante todo el siglo XIX y hasta los años sesenta del XX, se convirtió en “el motor fundamental de una nueva cultura”. En esta época, la del *baby boom*, las políticas de Estado empujaban a las mujeres hacia la maternidad mientras ellas, al aceptar este papel, se iban liberando de la carga peyorativa que arrastraban secularmente como “hijas de Eva” (Palomar Vereá, 2005: 41-42). Además, desde los poderes públicos se favorecía la consideración de las mujeres como “ángeles del hogar” dedicados en cuerpo y alma al cuidado de sus vástagos (Morales Muñoz, 2019), una valoración desmontada por el feminismo que disoció los conceptos de mujer y madre, mientras abogaba por que cada una tomara las riendas de su decisión sobre su capacidad reproductiva (Palomar Vereá, 2005: 42). En las últimas décadas se ha producido una modificación significativa para las mujeres, al tiempo que se desmitificaba la figura de la buena madre que se había forjado desde una filosofía patriarcal. Así, las mujeres del primer mundo no solo deciden si son madres o no, sino que, además, son conscientes de cómo ha cambiado socialmente la forma de abordar la maternidad y las emociones que les provoca (Donah, 2016: 183), hasta tal punto que, frente a lo que sucedía hace apenas tres décadas (Donah,

2016: 69; Meruane, 2018: 152), ahora no se las penaliza por mostrar el abatimiento, la frustración, el dolor o la hostilidad que el hecho puede generar (Donah, 2016: 184).

De forma paralela, en la actualidad se aprecian nuevas costumbres en el cuidado y la educación de los hijos que atañen al padre. Frente a un modelo que situaba al hombre en la cúspide familiar desde la que actuaba con autoritarismo (Montesinos, 2004: 198), el padre posmoderno busca compartir sus prerrogativas, consciente de que este es el modo de crear relaciones más placenteras y eficaces (Barbeta y Cano, 2017: 14). Las conquistas del feminismo, los discursos favorables a los cuidados en la infancia y una mayor disponibilidad de tiempo por parte de los hombres tras las recientes crisis económicas explicarían este cambio de actitud (Barbeta Viñas, 2019: 10). Se trata de un modelo de paternidad que Dermott (2008) denominó *íntima* y que se vinculó con la maternidad por su carácter cercano y afectivo, cualidades que tradicionalmente se han considerado propias de las madres (Barbeta Viñas, 2019: 11; Rivas Hernández, 2024: en prensa).

Estos cambios en el modelo materno-parental han propiciado la focalización sobre los hijos y el surgimiento de un concepto - la *hijidad*- que todavía no aparece registrado en el *Diccionario* académico; de ahí que sea necesario definirlo. En esta investigación, la *hijidad* se refiere a la conciencia de saberse hijo o hija dentro de un contexto en el que participan los padres, es decir, se es hijo o hija porque existe un padre, o una madre, o los dos, que permiten afirmar esa realidad. Un segundo componente de la *hijidad* es que puede desarrollarse en un ámbito problemático, motivo por el que merece atención. Se trataría del sentimiento de ser hijo o hija cuando el padre, la madre o alguna circunstancia familiar dificulta su desarrollo vital, creándole problemas, o incluso traumas, que trata de esclarecer. La *hijidad* se enmarca, además, en la atención posmoderna a lo periférico, en este caso a figuras que tradicionalmente no habían gozado de consideración.

2. MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN

El tema central de *Material de construcción* (2023) de Eider Rodríguez es el alcoholismo del padre y el modo en el que condi-

cionó la vida de la escritora. De ahí que lo observe desde su *hijidad* y que utilice un género biográfico con trazas ficcionales. En la obra se dibujan una maternidad y una paternidad tradicionales, propias de quienes estaban en la veintena en los años setenta del pasado siglo. De hecho, los padres de la autora decidieron casarse porque, siendo novios, ella se quedó embarazada y, aunque tras su matrimonio trabajó fuera de casa, en el hogar también hacía tareas que se consideraban propias de mujeres. Por lo que respecta al padre, en algunas ocasiones, y con el interés de mostrar la dinámica doméstica, la narradora alude a su virilidad y al mandato femenino que, frente a él, representan ella y su madre². En cualquier caso, lo interesante ahora no es estudiar en sí los papeles del padre, la madre y la hija, sino de hacerlo teniendo en cuenta el condicionante de la enfermedad del padre. Se tratará, por lo tanto, de analizar una circunstancia familiar problemática y su influjo en el desarrollo de la hija, la autora del libro.

Material de construcción se enmarca en lo que Bajtin (2019: 247-250) denominó “novelas biográficas familiares”, una forma de relato en la que el sujeto cuenta su vida porque “[t]odo apunta a la intimidad de los personajes [...] [y] [t]odo gira en torno a la familia y a sus disputas” (Beltrán Almería, 2019). En estas obras el escritor se define a sí mismo no solo porque revela su realidad vital, sino también porque la construye a través de la propia escritura (Matamoro, 2010: 42).

Abundando en el género, nos encontramos ante una *autoficción* porque en ella se identifican la autora, la narradora y la protagonista y porque, además, mezcla acontecimientos sucedidos con elementos ficcionales. En este sentido, si, por una parte, la narradora se manifiesta sobre la veracidad de los hechos (“Me cuesta escribir sobre mi propia vida utilizando la primera persona, pero hay cosas que solo llego a comprender a través de la escritura” [2023: 107]); por otra, el texto se construye conforme a una estructura que busca conseguir un efecto estético. A ello se añade que el recuerdo, en el que se fundamenta el relato,

² “Come para nosotras, representando su virilidad; nosotras cumplimos con nuestro mandato femenino al divertirnos con la repulsión que sentimos” (Rodríguez, 2023: 58). Todas las citas están tomadas de la edición del libro que se incluye en las *Referencias bibliográficas*, Cfr. Rodríguez, 2023.

no se identifica con la realidad sino con una recreación de la realidad, y que la misma narradora habla de “fabulaciones” cuando se refiere a lo que escribe (“¿Acaso no es esta una colección de fabulaciones que poco tienen que ver con la existencia del objeto del enamoramiento [...]?” [2023: 146]). Incluso, a veces, declara abiertamente la dificultad de distinguir la realidad de la ficción³. Por si no fuera suficiente, el componente ficcional se corrobora cuando, en los últimos compases del relato, la autora manifiesta que la escritura es la vía que ha encontrado para estar con su padre, a pesar de que, como revela, la que escribe es otra distinta de la que vivió los hechos: “Esto no es escribir, esto es estar con él siendo otra” (2023: 190).

Al principio de la obra la narradora nos sitúa en diciembre de 2018. En ese momento inicia la escritura de una especie de diario en el que cuenta que acompaña a su padre, ingresado en la unidad de ictus de un hospital. Le han detectado un derrame interno y está aquejado de un *problema hepático* – de momento poco definido – que, según dice, puede complicar la situación del enfermo. Pero lo significativo no es la descripción de la situación hospitalaria, sino que esa circunstancia sea la palanca que la empuja a escribir, permitiéndole recuperar el pasado para explicar los motivos que la han llevado hasta allí. A medida que avanza la historia, el lector comprende que la narradora había alcanzado un pico de tensión insostenible y que utiliza la escritura para tratar de mitigarla. Pero el alcance catártico del texto irá más allá, porque incluye un conocimiento profundo del padre, un análisis de su problema y una exploración tanto de su propia actitud ante él como de la relación que mantuvieron.

En *Material de construcción* se busca recuperar la memoria desde una circunstancia actual y para ello el tiempo del discurso se mueve del presente al pasado y viceversa. El punto de partida es el ahora, con todo lo que significa sobre el conocimiento que tiene la narradora de los hechos sucedidos, y ese trastrueque temporal es otra de las claves de la ficción. Así se expresa con claridad al final de la obra, cuando el relato se enriquece con unas cartas redactadas por el padre y destinadas a la madre que,

³ “No es fácil diferenciar ficción y realidad” (2023: 107), afirma refiriéndose a su padre después de una grave crisis cirrótica.

cronológicamente, suponen el principio de la historia. Datan de 1976, cuando Juan Mari hacía el servicio militar en Ceuta. Solo conocemos las que escribió él, no las respuestas de Ana, pero su lectura permite comprender que ella se quedó embarazada en un permiso del soldado, y que la narradora es el fruto de aquella gravidez. “Espero que no sea nada, que sea solo una falta” (2023: 194), le dice él en la fechada el 2 de octubre de 1976, y ese comentario obliga a la hija, convertida en editora de esas misivas, a reflejar en una nota al pie la mezcla temporal del discurso: “Si no le hubiera permitido al desastre que tomara la palabra, si realmente fuera posible un relato cronológico, si el tiempo no fuera sino un artificio más, este relato comenzaría aquí” (2023: 194). Estas palabras, además de señalar el origen de la historia y el desorden cronológico de la narración, revelan la dificultad de contar ordenadamente lo que ocurrió, al tiempo que descubren el contenido ficcional.

2.1. PATERNIDAD CONFLICTIVA

La clave de la historia es el *problema hepático* al que se aludió en las primeras páginas de forma imprecisa, y ese es, además, el pretexto de la escritura: contar la situación que vive la narradora como hija de un alcoholico. Desde que era niña tuvo que lidiar con la enfermedad de su padre, que ella describe profusamente mostrando su evolución. “Mi padre era un borracho” (2023: 14) es una afirmación categórica con la que se inicia el relato retrospectivo. A partir de ahí, la narradora recupera su infancia para referir, desde el conocimiento de los hechos que tiene como adulta, cómo vivió el trastorno del padre a lo largo de la vida. Así se inicia el relato de lo que recuerda:

Soy una niña, nos hemos despertado tarde, he perdido el autobús, mamá ha llamado a papá al trabajo para que me lleve a la escuela; [...]. Siempre dispuesto, al cabo de un cuarto de hora llamará al timbre. Está frente al portal, el coche sobre la acera, me está esperando. Ya está borracho (2023: 15).

La escritora revela con aparente objetividad, con hondura y con precisión la actitud de la niña cuando su padre está ebrio. Para ella es habitual verlo en ese estado; tiene miedo cuando va con él

en el coche; casi nunca acude a la casa de sus compañeras de colegio; la horroriza encontrarse con él por la calle, sobre todo si va acompañada; y siempre ha sentido, lo comprende desde su entendimiento de mujer adulta, una vergüenza que la paraliza porque pone en duda que merece ser querida. La descripción de situaciones concretas abunda en la truculencia del caso, sobre todo cuando animaliza al padre, despojándolo de sus atributos humanos. Los hechos suceden después de que, infructuosamente, haya intentado dejar de beber, de modo que, cuando recupera el hábito, lo hace con mayor virulencia y solo va por casa a dormir y a comer algunos días de la semana. Es en esa circunstancia en la que lo identifica con un animal: “Hay un animal donde debería haber un padre, uno de cuatro patas que tiene que llenar el buche comiendo directamente del puchero, casi puedo ver una cola asomando por la bata” (2023: 81). Su actitud, además, le produce repugnancia: “El asco se abre paso por mi cuerpo con tanta fuerza que se me acelera el corazón y siento que voy a morir de un infarto. Pero no digo ni hago nada. Estoicamente, me reafirmo en mi compromiso de continuar siendo la hija humana de un cerdo” (2023: 81). Es la época en la que el padre toca fondo y el testimonio de la narradora cuando describe algún escenario concreto resulta estremecedor:

A veces, al llegar a casa, se cae al suelo. A veces, aunque sepamos que está tirado en el suelo, no nos movemos del sofá. De madrugada, oigo gritos en su habitación y corro hacia allí. Papá está encaramado a la ventana. Mamá, en camión, intenta impedir que salte. Están forcejeando. Cuando mamá le pega un tirón del brazo, papá se deja caer en la alfombra. Le quita la cazadora y la camisa y lo ayuda a meterse en la cama (2023: 82).

Para sortear esta insoportable circunstancia familiar y emocional, Eider se dedica a entrenar en la piscina entre los nueve y los dieciocho años. Pero también encuentra cobijo al abandonarse a conductas que un psicólogo calificaría de patológicas: cuando persigue de forma obsesiva la perfección y rechaza con la misma agresividad a quien comete errores; cuando se inflige dolor a sí misma o a los demás; o cuando practica la indolencia con sus padres, sumiéndose en el mutismo sin

manifestar sentimiento alguno, castigándose si se salta sus reglas particulares. Esta es su forma de mostrarse en familia y en ella fundamenta la convivencia en casa.

Con esta conducta, Eider intenta encontrar refugio y, sobre todo, trata de armonizar el caos en el que la enfermedad de su padre ha convertido su realidad. Cuando pase el tiempo, convertida en una adulta que conoce algunas respuestas, decide escribir el libro con la intención de seguir buscando explicaciones, comprender a su progenitor y “ordenar el desorden que es mi vida” (2023: 111), como ella misma declara. Durante la mayor parte de su existencia, Juan Mari es para ella un ausente que comete delitos de lesa *hijidad*. Por causa de la enfermedad, por ejemplo, la deja en el monte toda una tarde con un hombre que la enseña a montar a caballo⁴; la lleva en el coche en estado de embriaguez; acude ebrio a las reuniones y celebraciones de la empresa familiar, haciéndola sentir responsable y humillada; o la avergüenza delante de sus amigos y de sus novios. Pero Eider, sobre todo, le recrimina el vacío afectivo, que no le haya demostrado la estima que una hija necesita.

2.2. *HIJIDAD* FEMENINA

En *Material de construcción* hay tres etapas de la *hijidad* que revelan diferentes ciclos vitales del personaje femenino. Al mismo tiempo, son fruto de su maduración personal y dependen directamente de la enfermedad del padre. La primera corresponde a los primeros años de convivencia familiar. Inicialmente es una niña, después una adolescente y más tarde una joven inexperta que no comprende lo que sucede y que trata de combatir el alcoholismo paterno con sus armas, es decir, boicoteando las relaciones familiares. Esta fase, que ya ha sido referida, cuenta con un punto de inflexión cuando la muchacha tiene quince años y los padres la envían a Londres para aprender inglés. La incompreensión del idioma, las diferencias culturales, la anomalía frente a los otros, adolescentes que disfrutan de un concierto de *Madness* ante su apatía, y la agresión que sufre en un cajero por

⁴ La insinuación del autor implícito sobre la posibilidad de un comportamiento inadecuado del individuo está latente, como también lo está en otras situaciones en las que, de niña, el padre la desatiende.

parte de un indigente, unido a su bagaje doméstico, cortocircuitan su entendimiento. Cuando regresa a casa, la otredad se apodera de ella, haciéndola sentir una extraña dentro de su cuerpo:

El día de mi vuelta de Londres, mientras tengo la mirada fija en la ventana de casa, a mi cuerpo le pasa algo que no comprendo: no soy yo la que habita esa cáscara. Miro mis manos, toco mi cara, empujo los ojos hacia dentro. Deduzco que soy yo, pero yo he dejado de ser yo, por lo que la deducción carece de sentido. No entiendo lo que pienso. Llego como puedo hasta el portal. Por el interfono le digo a mamá que no estoy bien (2023: 97).

Sin ahondar en ese trastorno mental, en el texto se mencionan algunos términos para aludir al estado que padece. La narradora habla de *disonancia*, el médico que trata su otitis crónica le dice que sufre *hiperconsciencia* y le quita gravedad, mientras su madre, muy asustada ante los síntomas que manifiesta, la pone en contacto con una mujer que enseña técnicas de relajación a personas “que tienen «depresiones y cosas de esas»” (2023: 99). Es un tiempo en el que la domina el odio hacia su padre (por otros motivos, también hacia su madre) y una exacerbada incompreensión de la situación familiar.

La segunda etapa de la *hijidad* se inicia cuando ella misma se convierte en madre y el nuevo estado la habilita para entender dimensiones de sus progenitores que hasta entonces le habían resultado inexplicables. Se trata de un cambio de actitud que suele acontecer cuando un individuo tiene sus propios hijos, y se refleja en la literatura reciente (Rivas Hernández, 2024: en prensa). Juan Mari sigue bebiendo, incluso entonces lo hace también los domingos, que es el día en el que visita a su hija, pero, aunque la realidad no ha cambiado, sí lo ha hecho la circunstancia de Eider, y esta transformación le permite valorar gestos del padre que antes pasaban inadvertidos. También es posible que su maternidad haya generado en el padre una evolución paralela que le permite mostrar los afectos que antes permanecían encubiertos: “Preferiría que muriesen ellos a que murieras tú. / Ha dicho papá en un alarde de amor” (2023: 128). Se trata de una frase que pronuncia el padre cuando, tras un parto difícil, la visita en el hospital. Ella misma se fija también en que, en aquella época, su padre aprovechaba la menor ocasión para exhibir sus sentimientos:

En época de fruta, cogerá alguna pieza de cualquier árbol y entrará en casa y me buscará para morderla delante de mí como un tonto. Al terminar dará su veredicto:

Excelente.

Así me adora, a mí y a mis frutos. Lo entiendo. También a mí me satisface ver a mis niños alimentarse con la comida que yo les preparo (2023: 128).

Interesa que nos fijemos en el afecto de la hija que observa el amor del padre, y de la narradora cuando lo cuenta. A él se une un sentimiento de comprensión insólito hasta ese momento. Juan Mari, además, adora a sus nietos y ellos le corresponden. Tiempo después, cuando haya abandonado la bebida, la narradora percibirá la simbiosis entre los afectos del abuelo y sus hijos, y los condensará en una instantánea que querrá mantener para siempre en su memoria: “Los niños se abrazan a él. Brillan. Quiero que esta belleza perdure para siempre, no quiero olvidarla” (2023: 130).

En esta etapa, además, el padre deja de beber (diciembre de 2016) y sufre dos ictus: el primero, en diciembre de 2018, con el que se inicia el relato; y el segundo, en septiembre de 2019, que, unos días después, le conducirá a la muerte. En este período, Eider se acercará más a su padre, que se comportará como tal, se iniciará en la comprensión de su carácter y de su enfermedad (también de su propia actitud ante el hecho) y sentirá orgullo por él. Para contarlo, la narradora utiliza la heterodiégesis, dirigiéndose a Juan Mari en un discurso que adopta la forma de una carta al padre, con la intención de establecer una distancia entre ella y lo narrado. Se trata de mostrar admiración hacia él y de ensalzar la figura de un hombre que ha sido capaz de superar el *problema hepático*. Juan Mari es un *tú* victorioso, un individuo renacido que merece el afecto, el respeto y la admiración que su hija le había negado hasta entonces, de la misma manera que ella también necesita su reconocimiento: “Ella quiere obtener tu admiración, quiere demostrarte que ese legado cuyo significado desconoce pero que te pertenece [el cuidado de las plantas] queda en buenas manos” (2023: 159).

La tercera etapa llega con la orfandad. Tras la muerte del padre, Eider experimenta una mezcla confusa de sentimientos:

Estoy cansada y con el cuerpo dolorido y vulnerable y asustada y sin aliento para ponerme delante de los alumnos, y no quiero medicamentos porque quiero sentir todo esto, y gestionarlo, y aceptarlo, y cambiarlo. Merezco sentir todo esto, porque mi padre ha muerto (2023: 144).

Eider siente cansancio, dolor, enfado, vacío, vergüenza, desgana, rabia, deseo de dejar de existir, miedo y una tristeza infinita. Pero también percibe la falta (“Le echo de menos, no sé por qué y no sé cómo” [2023: 184]), y experimenta orgullo y comprensión si piensa en sus últimos años. En ocasiones, necesita redimirlo no solo ante sí misma, sino también ante sus amigos y conocidos (“Tu hija necesita las alabanzas de sus amigas [...]. Tu hija estará exultante por poder presumir de padre, ya que sentirá que estás a punto de convertirte en otra persona también en casa de ellas [2023: 162]). Pero, por encima de todo, Eider sentirá un amor sin fisuras y exclusivo hacia su padre, como a menudo manifiesta en esta etapa: “No quiero hablar de ti con nadie, te quiero solo para mí. Nuestro amor sería incomprensible. Es nuestro secreto, tuyo y mío. Pero ¿cómo es posible querer tanto a un borracho?” (2023: 144); “¿Acaso no es una enamorada la que está escribiendo esto?” (2023: 146). Sin embargo, a pesar de ese amor infinito, sabe que no lo ha perdonado: “Todavía no le he perdonado, me doy cuenta” (2023: 189), sobre todo porque cree que, en un combate imaginario, él eligió al alcohol y no a ella, lo que significa que no la amó lo suficiente:

He conocido a padres que han dejado de beber. Sus hijas no valían más que yo, o incluso menos. He visto a algunas de ellas paseando con sus padres exalcohólicos, charlando por la calle, colgadas obscenamente de sus brazos, esas hijas feas, más feas que yo, esas hijas mermadas, domésticas, que a ojos de sus padres merecían más que yo, que merecían más que yo (2023: 190).

2.3. MATERNIDAD

Aunque la maternidad no es el tema central de la historia, en el libro aparecen diferentes versiones, todas vinculadas con el

padre y su *problema hepático*. Entre ellas, la de la madre de Eider tiene un papel destacado. Ha sufrido de forma específica el alcoholismo de su marido y, como está decepcionada de la relación, le transmite a su hija una actitud de desconfianza hacia los hombres y hacia la vida, aunque lo más significativo es que le inculca la idea de que no la imite:

No te enamores. [...] No creas a nadie. [...] Pero, sobre todo, no creas en el amor. Solo los tontos creen, sobre todo las tontas, tú no seas tonta. [...] No creas en nada: hombres, religión, política... No seas idiota. [...] No seas tan estúpida. [...] No seas como yo. [...] No quiero que seas como yo (2023: 34).

Eider aplica las directrices maternas en sus primeras relaciones, aunque al final consigue la estabilidad sentimental con Lander, el padre de sus mellizos. La presencia de los niños en la historia y, consecuentemente, el papel como madre de la protagonista, tienen un carácter muy tangencial, siempre relacionado con alguna faceta de su *hijidad*, aunque lo que trasparece es que siente devoción por sus hijos. Pero Eider no solo desarrolla su maternidad de forma natural, sino que, además, la expresa con su padre durante sus estancias hospitalarias, una conducta habitual cuando los hijos cuidan de sus progenitores al final de la vida. En estas ocasiones, la narradora insiste en relacionar a su padre con un niño y a reservarse para sí el papel de madre: “Tiene el pelo de un niño, color tabaco, revuelto” (2023: 13). “Está atontado, es un niño grande con pañal” (2023: 133) “Le he dado de comer con una devoción con la que nunca he dado de comer a mis hijos” (2023: 11).

No obstante, el modelo más simbólico de madre es el de la abuela paterna, cuya actitud pudo haber contribuido al alcoholismo de su hijo. María Antonia perdió un ojo cuando era niña en un accidente doméstico, lo que hizo que se la tratara con mayor deferencia que a sus hermanas y que heredara el negocio familiar. Su hijo Juan Mari siente admiración hacia ella, pero no es correspondido: “él la trata con pleitesía, y ella se deja adorar” (2023: 57). En la novela no se expresa claramente si esa falta de afecto es consecuencia del *problema hepático* o si pudo haber ayudado a causarlo, pero lo cierto es que este hijo, en contra de lo que sucedió con el resto de hermanos, no solo no hereda

ninguna propiedad, sino que, además, la madre lo trata con una displicencia que asombra a la nieta⁵:

Se agacha y alarga el cuello en busca del beso de su madre. La abuela le ofrece la parte superior de la mejilla, casi la oreja, y antes de continuar con su camino le toca levemente el pecho con los dedos, como una reina a su súbdito (2023: 87-88).

La Eider adulta, incluso, se atreverá a pronunciar una frase demoledora sobre la frialdad afectiva de su abuela con su padre cuando afirma: “Dice que nunca le ha dado un beso” (2023: 127), y, aunque la amiga a la que se lo confiesa le contesta que “[e]n esos tiempos era normal” (2023: 128), su falta de convencimiento hace flotar sobre el relato un vacío de clara intención incriminatoria.

3. CONCLUSIÓN

Material de construcción es una novela biográfica familiar de carácter autoficcional en la que la narradora recupera un tiempo anterior para explorar el alcoholismo de su padre. La escritura, de clara naturaleza catártica, es el vehículo que Eider Rodríguez utiliza para comprender el problema doméstico y, al mismo tiempo, recuperar su infancia y su juventud, lastradas por la enfermedad paterna. Desde su realidad como hija de un alcohólico, la autora analiza momentos clave de su pasado con la intención de conjurarlo, mientras reflexiona sobre la paternidad y la maternidad desde su condición de hija. La *hijidad* es, por lo tanto, el motor del texto, y su análisis contribuye a la consideración de una circunstancia que goza de creciente estimación tanto en la vida como en la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BAJTIN, Mijail (2019). *La novela como género literario*. Edición a cargo de Luis Beltrán Almería. Editorial Universidad Nacional – Prensas de la Universidad de Zaragoza.

⁵ Paradójicamente, a lo largo de su vida Eider lo castiga utilizando el mismo método.

- BARBETA VIÑAS, Marc (2019). ¿Una paternidad no tan nueva? Los discursos de jóvenes y padres sobre la implicación paterna: una comparación. *Revista Española de Sociología*, 28(1), 9-26. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2018.15>
- BARBETA VIÑAS, Marc y CANO, Tomás (2017). ¿Hacia un nuevo modelo de paternidad? Discursos sobre el proceso de implicación paterna en la España urbana. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (159), 13-30 <https://doi.org/10.5477/cis/reis.159.13>
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019). “La novela, género literario”. *Revista Letras*, (66), 13-45. <http://dx.doi.org/10.15359/rl.2-66.1>
- DONATH, Orna (2016). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Reservoir Books.
- MATAMORO, Blas (2010). *Novela familiar. El universo privado del escritor*. Páginas de espuma.
- MERUANE, Lina (2018). *Contra los hijos (una diatriba)*. Literatura Random House.
- MONTESINOS, Rafael (2004). La nueva paternidad: expresión de la transformación masculina. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 2(4), 197-220.
- MORALES MUÑOZ, Brenda. (2019). Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea. *SELNAC, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. Recuperado de <https://www.senalc.com/2019/08/01/maternidades-disidentes-en-la-literatura-hispanoamericana-contemporanea/>. [Fecha de consultación: 01/10/2024]
- PALOMAR VERA, Cristina (2005). Maternidad: historia y cultura. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, (22), 35-67.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2022): Mujeres y maternidades. Perspectivas en *Casas vacías*, de Brenda Navarro. En L. Alarcón Gómez, P. Arantegui Gallardo, S. Bernardo Méndez (coords.), *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad* (pp. 127-136). Dykinson.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2024): Literatura y nueva paternidad: *Umbilical* de Andrés Neuman y *Literatura infantil* de Alejandro Zambra. En A. Aguete Cajiao, L. Domínguez García y L. Fernández Fonfría (Eds.) *Filología e innovación: aproximaciones lingüísticas, literarias y culturales*. Visor. (En prensa).
- RODRÍGUEZ, Eider (2023). *Material de construcción*. Penguin Random House.

**HISTORIAS DEL
GÉNERO: MUJERES
EN LA LITERATURA Y
LA MEMORIA**

DE JUANA, REINA DE CASTILLA, A JUANA,
ARCHIDUQUESA DE AUSTRIA. FIGURAS
FEMENINAS EN LA VIDA Y LA ACCIÓN DE
GOBIERNO DE CARLOS V

FROM JOANNA, QUEEN OF CASTILE, TO
JOANNA, ARCHDUCHESS OF AUSTRIA.
FEMALE FIGURES IN THE LIFE AND
GOVERNMENT ACTION OF CHARLES V

Carlos Jesús SOSA RUBIO
Universidad Loyola Andalucía

Resumen

Las mujeres de su familia desempeñaron un papel notable en la gobernabilidad de los territorios situados bajo la órbita de Carlos V, y pese a ello no han recibido un trato análogo por parte de la historiografía. Este trabajo se acerca a las damas Trastámara y Habsburgo desde una triple vertiente: analizando la percepción femenina en los escritos de Erasmo y Antonio de Guevara, intelectuales próximos al emperador; recogiendo aportaciones historiográficas en torno a ellas, y analizando el reflejo cronístico de la actividad desempeñada.

Palabras clave: Carlos V, Casa de Habsburgo, Estudios de Género.

Abstract

The women of her family played a notable role in the governance of the territories under the control of Charles V, but they have not received a similar treatment from historiography. This work approaches the ladies of Trastámara and Habsburg families from a triple perspective: analyzing the female perception in the writings of Erasmus and Antonio de Guevara, intellectuals close to the emperor; collecting historiographical contributions about them, and analyzing the chronicle reflection of the activity carried out.

Keywords: Charles V, House of Habsburg, Gender Studies.

1. ¿QUIÉN FUE CARLOS V? UN SOMERO ACERCAMIENTO A ESTE *DOMINUS MUNDI*

Nacido en Gante en 1500, Carlos fue el segundo hijo de Juana, hija de los Reyes Católicos, y del archiduque Felipe El Hermoso, cuyos padres eran el entonces emperador Maximiliano I y María de Borgoña. Pese a que su madre vivía aún, Carlos es proclamado rey por la Corte de Bruselas en 1516, ignorando las recomendaciones del cardenal Cisneros, regente de Castilla, de respetar los derechos de la reina Trastámara y limitarse a ejercer el papel gobernante que le había asignado su abuelo (Pérez, 2006: 33).

En 1520 fue proclamado Rey de Romanos en Aquisgrán y reconocido como emperador electo. La victoria de Pavía sobre las huestes francesas (1525) fue su puesta de largo como actor indispensable en el contexto bélico-político europeo, rol que mantendrá durante los siguientes veinticinco años. Poco después contrajo matrimonio en Sevilla con Isabel de Portugal, que se implicó activamente en la gobernación de los reinos hispánicos.

Clemente VII lo coronó emperador en Bolonia (1529) justo antes de partir hacia Viena para frenar el avance otomano, a quienes también derrotó en Túnez en 1535, siendo la acción de mayor rédito propagandístico para la vida del Habsburgo. Carlos abdicó en 1556 justo en la misma sala bruselense donde fue proclamado rey de Castilla cuarenta años atrás. Pese a los ruegos de su círculo, optó por retirarse al monasterio extremeño de Yuste, llegando en 1557 y falleciendo en septiembre del año siguiente.

2. LAS IDEAS. LA MUJER EN EL SUSTRATO IDEOLÓGICO DE LA FORMACIÓN DE CARLOS

En Carlos V hay un aspecto sociocultural reseñable, y es la convivencia de elementos medievales, vinculados a su formación borgoñona y caballeresca, con otros que representan innovaciones humanistas o renacentistas de calado, como las aportaciones de Tiziano o Pompeo y Leone Leoni, entre otros.

Esa coexistencia ni fue un rasgo exclusivo del César, ni se aprecia sólo en las cuestiones estéticas; también en valores socio-políticos, y el papel de la mujer fue uno de ellos. Durante la primavera de 2024, en el marco de una conferencia pronunciada

en el Museo del Prado, M^a José Rodríguez Salgado reprodujo una cita de Paolo Giovio extraída de su obra *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (1527), asegurando que “[...] ni en tiempo de nuestros antepasados, ni hoy, ni mañana, faltarán mujeres sabias y sensatas, viriles¹ en sus consejos, por naturaleza agudas y astutas, que asuman las arduas tareas de gobernar un estado” (Rodríguez Salgado, 2024: 00:02’:30’).

Giovio, defendía esta autora, pensaba que el mayor problema de la mujer no residía en su naturaleza, sino en la actitud de los hombres, quienes para no perder el control que habían obtenido, impedían que las mujeres adquiriesen los conocimientos necesarios para participar en un amplio ámbito dentro de la sociedad. Coexistían, así pues, “una fuerte tendencia misógina”, y frente a ella otra asimismo fuerte “que las consideraba tan buenas y tan hábiles como un hombre”.

Esa fuerte confrontación de dos visiones antagónicas sobre la mujer también se produjo en el seno de los intelectuales de la corte. De hecho, si hubiera que mencionar a dos figuras representativas de ambas corrientes y cuya cercanía e influencia intelectual sobre el César fuese notable, debería citarse en primer lugar a Erasmo de Rotterdam, con todas sus derivadas posteriores, como Juan y Alfonso de Valdés; y años más tarde, a fray Antonio de Guevara, predicador cuyos vínculos con la realeza se remontan a los tiempos de los Reyes Católicos.

Este franciscano llegó a ser cronista imperial, y compuso dos obras literarias ligadas a la figura del emperador habsbúrgico: el *Libro Áureo de Marco Aurelio* y el *Relox de príncipes*, todo un *best seller* en el momento, como lo define García Cárcel (2017: 77), en cuyo título, considera Emilio Blanco, se muestra el deseo guevariano de agradar a un emperador aficionado a los relojes (1994: XXII).

Focalizando la atención en el *Relox*, De Guevara aborda un extenso ámbito temático, distribuido en 154 capítulos y más de 1.000 páginas de contenido. A lo largo de todas ellas es fácil apreciar que la visión del franciscano con respecto a la mujer es

¹ Señala esta autora que el término viril procedía de los autores romanos, y se empleaba para referirse a mujeres que desempeñaban un papel político importante.

francamente negativa. Frente a la posición de Paolo Giovio, el religioso no duda en explicitar que la mujer estadista es problemática. Se observa, por ejemplo, en la curiosa historia del liberto eunuco Narsés (denominado Narsetes por fray Antonio), que sirvió en los ejércitos imperiales de Bizancio y llegó a ser gobernador de Constantinopla. Fray Antonio se refiere a él con adjetivos como piadoso caballero, venturoso, esforzado, “el buen Narsetes”, buen capitán, loaded, valentísimo o limosnero, entre otros.

A una persona de este perfil, la emperatriz Sofía (probablemente Aelia Sofía, consorte de Justino II) se dirigió en tono soberbio y burlesco: “Narsetes, pues eres eunucho, no siendo hombre, no eres ábile como hombre para tener oficio, por cuya causa yo te mando que vayas al telar do texen mis donzellas y allí asparás y las servirás de maçorcas y las ayudarás a texer las telas” (Libro I, cap. XVI).

Narsés reaccionó marchándose de Constantinopla. Fray Antonio concluye: “No se sabe cuál fue mayor: el pesar que tomó toda Asia de no ver a Narsetes bivo, o el plazer que tomó Sophía de verle traer muerto; porque el corazón apassionado no descansa hasta ver a su enemigo muerto”. La sentencia moral que cierra esta historia, casi un *exemplum*, presenta a una emperatriz sibilina y apasionada, en el mal sentido del término, que con su actitud solo consigue servir a los enemigos de la corte.

Frente a ese papel de la mujer inmiscuida en asuntos de gobierno, fray Antonio elogia otro: el de las mujeres romanas al servicio del culto y de los dioses, como narra en el capítulo XIX del primer libro. En relación a la capacidad femenina para la vida pública y la acción de gobierno, y frente a lo expuesto por Giovio, el religioso será contundente:

[...] no puede ser cosa más vana y aun liviana que el señorío que a las mugeres negó naturaleza se le quieran dar con alguna ley humana. Vemos por experiencia que naturalmente las mugeres todas son flacas, son tímidas, [...] y aun para governar no muy sabias. Pues si las cosas del mandar y governar requieren en sí no sola sciencia y esperiencia, mas aun esfuerço para emprender cosas arduas, prudencia para conocerlas, fuerças para executarlas, solicitud para perseguirlas y paciencia para sufrirlas, medios para sustentarlas y, sobre todo, muy grande ánimo para

acabarlas, ¿por qué quieren privar al hombre del señorío, pues en él concurren todas estas cosas, y darle a la muger, pues la vemos privada dellas? (Libro II, cap.VI).

Bien distinta será, sobre todo en sus *Colloquia*, la posición del otro intelectual cuyos principios resultaron decisivos para la formación humana de Carlos V: su mentor Erasmo de Rotterdam, quien le compuso el *Institutio Principis Christiani* cuando el César era adolescente.

Para que se aprecie la diferencia abismal entre ambos, compárese el fragmento de fray Antonio antes reproducido con este otro correspondiente al coloquio erasmista titulado *Senatula*, donde toma la palabra Cornelia para hablar, igualmente, del derecho femenino a participar en la vida pública:

Mientras los hombres reúnen a diario para hablar de sus negocios, nosotras, siempre con los ojos clavados en la costura, tenemos completamente abandonada nuestra causa, y de esto proviene, por una parte, que no haya entre las mujeres ninguna unión para la defensa de sus comunes intereses, y, por otra, que los hombres, no viendo en nosotras más que un objeto de solaz y pasatiempo, les falte poco para no reconocernos condición humana (De Rotterdam, 1936: 478).

Y concluye sentenciando: “¡Ah, de qué diferente modo andaría el mundo si se nos entregaran a nosotras las riendas del gobierno!” (De Rotterdam, 1936: 480).

Sin embargo, y pese a que en otros de sus coloquios sigue defendiendo la dignidad de la mujer, sorprende que en la obra que concibió para su pupilo no aparezcan de algún modo estos principios modernos. Sí alude a la mujer en el capítulo noveno, que dedica a las alianzas matrimoniales de los príncipes, y donde expondrá: “Si nos place hacer una elección digna del príncipe, escójase de entre todas la mujer más recomendable por su integridad, por su modestia, por su prudencia, que sea complaciente para el príncipe y le dé hijos dignos de ambos progenitores y de la patria”, sentenciando: “La mujer que es buena esposa del príncipe tiene bastante nobleza sea su origen el que fuere” (De Rotterdam, 2007:

El perfil aquí expuesto de mujer que cumple una función sin importar su origen recuerda mucho al de otra dama, Griselda, que tuvo bastante repercusión en la Baja Edad Media, gracias a la historia narrada por Giovanni Boccaccio entre las correspondientes al décimo día de su *Decameron*, y que años más tarde sería adaptada por Bernat Metge al catalán, incluyendo una serie de elementos que fortalecieron su carácter humanista, como ha estudiado y demostrado la profesora Julia Butiñá (2012: 92-136).

3. LOS HECHOS Y LA MEMORIA. MUJERES DEL ENTORNO CAROLINO EN LA HISTORIOGRAFÍA Y EN LAS CRÓNICAS

Parece que en la dicotomía mujer-vida pública que defendía Erasmo y atacaba fray Antonio, el emperador optó claramente por apoyarse en las mujeres de su familia para llevar a cabo su acción de gobierno. De hecho, sin restarle al César un ápice de su mérito, considera Cristina Segura Graiño que sin las Habsburgo y Trastámara “[...] “posiblemente la época de Carlos no hubiera sido, como fue, una de las más importantes de la Historia de España” (2016: s.p.).

No parece probable que la tensión ideológica en torno al papel femenino fuera el elemento concluyente para que Carlos actuase en uno u otro sentido. Hay, sin embargo, otros dos elementos que sí resultarían determinantes.

Uno, el precedente de sus abuelas, en especial de la casi mítica Isabel la Católica. Existe, en este sentido, una curiosa intervención profética que se le atribuye tanto en la crónica de fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (Libro I, IV) como en la de Alonso de Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V* (Tomo I, cap. I). En ambas, al enterarse del nacimiento de Carlos, la reina empleó una frase del libro de los *Hechos de los Apóstoles*, cap.1, vers. 26: *Cecidit sors super Mathiam*, cayó la suerte sobre Matías, remarcándose de este modo la elección *a lo divino* del futuro emperador y el carácter *sibílico* de su abuela. Téngase en cuenta que cuando nació Carlos, el heredero a los tronos hispánicos era su primo Miguel de la Paz, fallecido a los pocos meses.

Pero no ha de caerse en el error de infravalorar a su abuela paterna, María de Borgoña, pues a pesar de su corta vida (murió

con 25 años) legó a Carlos, a través de su esposo Maximiliano I, un elemento vertebrador para la configuración ideológica del imperio carolino: la Gran Maestría de la Insigne Orden del Toisón de Oro, cuyos valores caballerescos llevaría Carlos por bandera durante toda su vida.

El segundo elemento residiría en la abundancia de mujeres en el seno de la dinastía, que puede apreciarse en este gráfico:

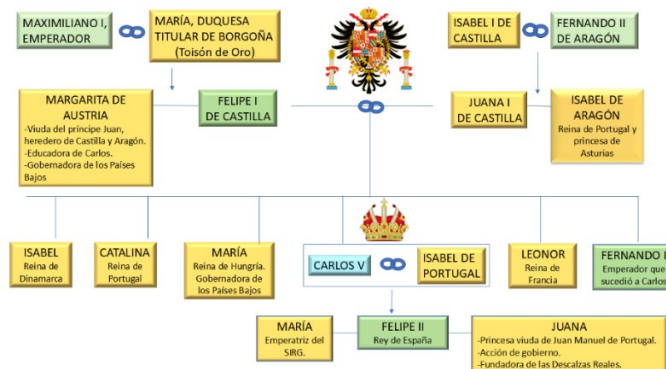


Figura 1. Árbol genealógico de Carlos V. En color amarillo, mujeres de su dinastía.
Fuente: Creación propia del autor.

Cruzando este árbol genealógico con la cantidad de reinos y territorios bajo mandato habsbúrgico, y con el precedente óptimo de algunas mujeres en esa familia, no parece extraño que se les otorgase un papel importante en la gobernación de los mismos.

3.1. MUJERES DE LAS GENERACIONES PREVIAS: JUANA I Y MARGARITA DE AUSTRIA

Juana I, madre del César, fue reina nominal de Castilla y Aragón hasta que falleció en 1555 a los 75 años de edad. Su hijo abdicó solo unos meses después.

Fue una persona culta, poco interesada en los asuntos de fe, llegándose incluso a especular sobre su simpatía con la causa reformista, y no muy volcada hacia los temas de gobierno. Pese a todo, Juana prestó un servicio extraordinario a la causa imperial en el contexto de las revueltas comuneras, y más por lo que evitó, que por lo que propició.

Así, es sabido que Carlos mantuvo el confinamiento de Juana cuando llegó a la península en 1517. Al comenzar los

movimientos comuneros en los albores de la siguiente década, Carlos, como expone Joseph Pérez, “no era un monarca popular [...]”, pues al hecho de “haber apartado sistemáticamente a los castellanos de todos los cargos públicos [...]”, se unía una cuestión netamente *jurídico-patriótica*: “Carlos no tenía derecho alguno para ocupar el trono en vida de su madre”, y por eso este autor se refiere a la proclamación bruselense de 1516 como “auténtico golpe de Estado que Cisneros consiguió que fuese aceptado” (Pérez, 2006: 228-229).

En ese contexto los comuneros consideraron que las referencias a la locura de la reina eran una maniobra propagandística que debía ser revertida; en palabras de Pérez, había que “restituirle sus prerrogativas”, aunque para ello necesitaban la aquiescencia de la reina. Pese a haber mostrado un cierto interés inicial, Juana se negó a firmar decreto alguno. Esta negativa a su instrumentalización marcó un punto de no retorno y un varapalo para la facción más radical del movimiento comunero, que no contaba con alternativa al mandato carolino. Y lo logró una Juana postergada y menospreciada sin salir de su cautiverio tordesillano.

Otra de las mujeres que contribuyó estrechamente a la formación y a la acción de gobierno de Carlos fue su tía Margarita de Austria, hermana de Felipe el Hermoso. Se ocupó de la formación del César y de las hermanas de éste, brindando al mismo tiempo otros dos servicios fundamentales tanto a su sobrino como a la propia dinastía: uno, la potenciación de la imagen carolina a través de las bellas artes; el otro, de carácter netamente diplomático.

Con respecto al primero de ambos, es oportuno destacar la vertiente de Margarita como mecenas y coleccionista, gestando una corte frecuentada por artistas e intelectuales y contando con centenares de obras de gran valor, que detalla Ana Martínez-Acitores (2019:188). Sin embargo, su amor por el arte no era únicamente altruista. Como expresa Richard Kagan (2009),

Margaret handle much of the emperor's publicity in the north of Europe, arranging at one point (1529) to have the well-known German humanist Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535) appointed as her archivist and social historian (*historiographus*) so that he could write panegyrics in her and Charles' behalf" (2009:67).

De hecho, Agrippa dedicó a Margarita *De nobilitate et praeccellentia faemini sexus*, pequeño libro en defensa de las mujeres que, a través de menciones bíblicas y paganas, ejerce como un verdadero argumentario sobre la dignidad y la capacidad femeninas. Sorprende que el libro fuese escrito en 1509, anticipándose en más de una década a los coloquios de Erasmo, publicados por primera vez hacia 1521.

En ese contexto podría también comprenderse el impulso que la tía del César brindó a la carrera literaria de Sancho Cota. Este toledano de familia conversa gestó las *Memorias de Carlos V* y también llevó a efecto un primer intento de poesía laudatoria, con diversas composiciones ofrecidas a Margarita, a Carlos y a las sobrinas de aquella, Margarita y Leonor.

Pese a ello, la principal aportación de Margarita a la imagen del emperador llegó en 1530, casi en el epílogo de su vida, cuando encargó a Robert Péril una serie de veinticuatro xilografías conmemorativas de la coronación imperial en Bolonia. Tanto esta obra como otra algo posterior del muniqués Nikolas Hogenberg, que constaba de cuarenta estampas calcografiadas, fueron ampliamente reproducidas y sus imágenes trasladadas a soportes y localizaciones diversas. Aportan, asimismo, un sinfín de detalles que, de nuevo, nos permiten analizarlas como arte al servicio de la imagen.

Respecto a su función diplomática, Margarita ejerció el gobierno de los Países Bajos por mandato de Carlos, y tuvo como jefe de su Consejo a Mercurio de Gattinara, conocido de una anterior etapa en Saboya. Este fue, además, principal valedor de la *Monarchia universalis*, visión monárquica universalista abordada ya por Dante en su *De Monarchia* y que tanto influyó en la propia concepción carolina del imperio, así como en la creación artístico-literaria en torno al César.

También colaboró para que su sobrino fuera elegido sucesor de Maximiliano en el trono imperial, participando activamente en la captación de fondos, y poco antes de su muerte prestó su último gran servicio dinástico rubricando la paz de Cambrai junto a su ex cuñada Luisa de Saboya, que supuso el final de la guerra de la Liga de Cognac.

3.2. LA GENERACIÓN DE CARLOS: SU HERMANA MARÍA Y SU ESPOSA ISABEL

Reseñable fue, asimismo, la trascendencia de María de Hungría, hermana pequeña de Carlos y reina consorte de Hungría y Bohemia por su matrimonio con Luis II. Educada igualmente por Margarita, tuvo fuertes inquietudes culturales humanistas. Quedó viuda muy joven, y dado que su esposo había fallecido repentinamente sin descendencia, María se movió hábilmente para que la nobleza húngara reconociera como soberano a su hermano Fernando, archiduque de Austria. Lo consiguió.

No pasaría demasiado tiempo hasta que su otro hermano, el césar Carlos, contara con ella como sucesora de Margarita al frente del gobierno de los Países Bajos: responsabilidad que ostentó durante un cuarto de siglo.

Sus últimos grandes servicios a la dinastía fueron, de un lado, la mediación entre sus hermanos Carlos y Fernando por la sucesión al trono imperial, cuando las posiciones entre ellos y sus respectivos hijos, Felipe y Maximiliano, habían descarrilado plenamente. Y de otro, la persuasión a su prima María de Inglaterra, heredera de aquel trono, para que aceptara la proposición matrimonial de Felipe II, quien llegaría a ser rey *iure uxoris* de aquellas tierras. La boda entre ambos se celebró en 1554.

Al igual que ocurrió con su tía Margarita, María también fue muy consciente de la relevancia de la propaganda al servicio de la imagen dinástica. Dos de las obras artísticas más importantes del Renacimiento que se conservan en España guardan relación directa con la visión propagandística que tuvo María.

Una es el retrato tizianesco de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548); a su muerte, acaecida cuando apenas había transcurrido una década desde la ejecución del lienzo, figuraba en sus inventarios, siendo legada a su sobrino, el rey Felipe II². Esta obra, que conmemora la victoria de las huestes imperiales frente a la Liga de Esmalcalda, es una creación polianalógica, repleta de referencias que visibilizan la estrategia propagandística del césar, y con ello la influencia que María tuvo para determinarla. Su segunda gran aportación, anterior en el tiempo, fue una serie de

² Cfr. Checa (2001).

doce tapices sobre la victoria de Carlos en Túnez (1535), ejecutada en el taller de Willem de Pannemaker.

Sin embargo, la mayor singularidad que ofreció María al repertorio propagandístico de los Habsburgo fue, posiblemente, su capacidad afinadísima para la gestión de eventos. De hecho, fue la anfitriona de su sobrino Felipe durante el conocido como *felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, según lo tituló en su magistral obra el cronista Juan Cristóbal Calvete de Estrella.

Esta expedición, realizada entre 1548 y 1551, se llevó a efecto porque Felipe aún no había salido de la península ibérica a los veinte años de edad. Para facilitar su conocimiento social, María diseñó un despliegue iconográfico que incidía en la calidad de la sucesión garantizada por su sobrino: un hecho que se iba repitiendo en todas las visitas que hizo a las ciudades del territorio gobernado por ella.

Fue en Ypres, por ejemplo, donde se ahondó en la doble analogía entre Felipe y Salomón, respectivos sucesores de Carlos y de David, y que al igual que en Israel el sucesor se equiparó en gloria y en grandeza a su padre y predecesor, así ocurriría también en este caso. Las fiestas organizadas por María en el palacio de Binche con motivo de la recepción de esta comitiva, están asimismo bien documentadas.

Con respecto a la emperatriz Isabel de Portugal, sorprende constatar que los dos aspectos que más han trascendido de ella han sido, de una parte, la inmensa dote que aportó a la unión, cifrada en 2.328.500.000 maravedís, y de otra su belleza, algo que no duda en poner de manifiesto el cronista sevillano Pedro Mexía: “[...] la Emperatriz paresció a todos vna de las más hermosas prinçesas que á avido en el mundo, como ella lo hera en la verdad, e dotada ansimismo de singular hermosura e bondad de ánimo” (Mexía, 1945: 425).

Mexía nos muestra a una emperatriz sumisa, casi infantilizada, siempre rodeada de hombres. En el capítulo XXI narra, por ejemplo, la entrega de Isabel en la frontera por parte del infante don Luis, en nombre del rey Manuel I, y recibéndola el duque de Calabria, en el de Carlos. De ella destaca el cronista: “La emperatriz estuvo muy serena y callando a todo” (1945: 424), algo visto, claramente, como una virtud. En la recta final de su

obra, Mexía expone que en 1529, dada la ausencia de Carlos, “[...] las cosas estavan en toda quietud y paz, governando estos rreinos la Emperatriz santa y prudentemente” (1945: 542).

Sin embargo, Isabel fue mucho más que un compendio de hermosura, prudencia y fondos económicos. Es el emperador, según narra fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, quien lo reconoce:

[...] estando casado con la serenísima Emperatriz, su mujer, tenían concertado entre sí de recogerse ambos, ella en un monasterio de monjas y él de frailes, y que, como se murió la Emperatriz, y a él se le ofrecieron tantos embarazos, [...], en ninguna manera pudo verse libre de ellos para cumplir tan santo propósito, porque a dejarlo entonces se perdiera la Cristiandad (de Sandoval, 1556: Libro XXXII-III).

Ateniéndonos a la literalidad de esta biografía, el propio mantenimiento de la cristiandad, que era la obligación primera de este *pastor bonus* imperial, dependía de un pilar llamado Isabel. Además, el corpus documental de Carlos V recoge una instrucción, posiblemente redactada en mayo de 1528 (apenas año y medio después de la boda), donde el César explica a su esposa lo que debe hacer en su papel de regente: son tres folios con instrucciones de todo tipo relativas a aspectos como el trato con el Consejo, su autoprotección frente a pidones y arribistas, e incluso le informa sobre el papel de los asesores (Fernández Álvarez, 1973: 131-133).

No faltan las ocasiones en que Isabel expone a Carlos su disparidad de criterio frente a las decisiones por él adoptadas. M^a José Rodríguez Salgado explica que la conocida como Jornada de Túnez no fue vivida con euforia en Castilla, algo que se deduce de una carta que Isabel envió a su esposo: “Las victorias que nuestro Señor ha dado a Vuestra Majestad en la empresa de Túnez han gozado más particularmente los Reinos de Nápoles y Secilia y todo Italia, por haberles echado de allí tan mal vecino [...]” (Rodríguez Salgado, 1996: 68), comentó la emperatriz, al tiempo que solicitaba una campaña específica contra Argel por esos mismos motivos especificados en su misiva. No llegó, y con pésimos resultados, hasta 1541.

Isabel falleció poco más de doce años después de haber contraído matrimonio con Carlos, pero en ese tiempo fue un baluarte para la acción de gobierno y para la vida personal del César.

3.3. JUANA DE AUSTRIA, BUQUE INSIGNIA DE LA GENERACIÓN POSTERIOR

Por lo que respecta a Juana, hija del matrimonio imperial nacida en 1535, la prematura muerte de su madre y del príncipe heredero de Portugal, Juan, su esposo, así como el compromiso de Felipe II con María I de Inglaterra, y su consiguiente marcha a aquel país para co-reinar, hicieron que Carlos contara con ella para la regencia. Fue en este sentido un pilar en el que se apoyaron primero su padre, y después su hermano, y al igual que sucedió anteriormente con su tía abuela Margarita de Austria, ejerció una especie de autoridad moral en el seno de la Casa de Austria.

Juana debió hacer frente a problemas de índole económico y religioso. Los primeros, derivados sobre todo de las ingentes cantidades que se necesitaban para abordar las empresas bélicas europeas en las que estaban inmersos primero su padre y después su hermano, mientras que en materia de fe ha pasado a la historia, sobre todo, por ser la fundadora del Monasterio de las Descalzas Reales, con lo que implica de impulso a una espiritualidad que eclosionaría en el Barroco.

4. CONCLUSIONES

Parece claro, en definitiva, que las mujeres desempeñaron un papel primordial para la consolidación y el avance de la Casa de Austria, y si bien es cierto que el emperador reconocía la valía, de acuerdo con los documentos consultados, también lo es que todo giraba en torno al César, y ellas, pese a ser muchas y en etapas muy diversas, actuaron a ojos de los cronistas como un *recurso colateral*.

Queda mucho trabajo por hacer, comenzando por elaborar una biografía de Isabel de Portugal a la altura de la que compuso el profesor Manuel Fernández Álvarez sobre su esposo, aunque un gran número de iniciativas académicas permiten abordar relecturas del papel femenino en la historia y, con ellas, hacer justicia. Este capítulo solo aspira a ser un pequeño eslabón en esa gran cadena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTINÁ, Julia (2012). *Reflexions sobre la traducció arran de les lletres catalanes medievals*. eHumanista. Recuperado de: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/>> [Fecha de consultación: 08/12/2024].
- CHECA, Fernando (2001). Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento. En *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* (pp.43-70). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.) (1973). *Corpus documental de Carlos V. Tomo I (1516-1539)*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- DE GUEVARA, Fray Antonio (1994). *Relox de Príncipes*. Estudio y edición de Emilio Blanco. ABL Editor.
- DE ROTTERDAM, Erasmo (1936). “Veinte coloquios de Erasmo”. *Boletín de la Academia de la Historia* 108 (abril-junio), pp. 373-551.
- DE ROTTERDAM, Erasmo (2007). *Educación del príncipe cristiano*. Estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro. Tecnos.
- DE SANDOVAL, Prudencio (1618). *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Bartholome Paris mercader librero.
- DE SANTA CRUZ, Alonso (1922). *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo I. Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militar.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (2017). *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*. Cátedra.
- KAGAN, Richard (2009). *Clio and the Crown. The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Johns Hopkins UP.
- MARTÍNEZ-ACITORES GONZÁLEZ, Ana (2019). Arte y propaganda en la Casa de los Habsburgo: la colección americana de Margarita de Austria. *Boletín de Estudios Colombinos*, (15), 183-194.
- MEXÍA, Pedro (1945). *Historia del emperador Carlos V*. Espasa Calpe.
- PÉREZ, Joseph (2006). *Los comuneros*. La Esfera de los Libros.
- RODRÍGUEZ SALGADO, M^a José. *Forjando un mito: Tiziano, Carlos V, María de Hungría y el Museo Nacional del Prado* [archivo de vídeo] 00:02':50''- 00:06':30''. Recuperado de: www.museodelprado.es [Fecha de consultación: 08/12/2024].
- RODRÍGUEZ SALGADO, M^a José (1996). Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II. En F. Ruiz Martín (coord.), *La proyección europea de la Monarquía hispánica* (pp.49-105). Editorial Complutense.

SEGURA GRAIÑO, Cristina (2016). La participación en el gobierno hispano de las mujeres de la familia de Carlos I de España. En AA. VV. *Carolvs. Homenaje a F. Edelmayer* (pp. 399-409). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/carolvs/carolvs_01/indice.htm [Fecha de consultación: 08/12/2024].

GIOVANNA D'AUSTRIA, INSTRUMENTO DEL PODER MASCULINO

GIOVANNA D'AUSTRIA, INSTRUMENT OF MASCULINE POWER

Isabel Amparo MARTÍN CARBONELL

Universitat de València

Resumen

De la literatura escrita del siglo XVI surge una figura femenina que es el centro de nuestro estudio, Giovanna d'Austria. La Gran duquesa de Toscana fue un instrumento de intercambio de poder y riqueza entre dos familias aristocráticas: los Medici y los Habsburgo. Esta mujer de gran linaje fue producto de una sociedad cuyo objetivo era la de asegurar descendencia.

Palabras clave: Giovanna d'Austria, Medici, mujer, Siglo XVI, Florencia.

Abstract

Giovanna of Austria, who is a female figure that emerges during the sixteenth-century literature, is the focus of this research. The Grand Duchess of Tuscany served as an instrument to exchange power for wealth between two aristocratic families: The Medici and the Habsburgs. This woman of noble lineage was the archetype of her era whose objective was to ensure offspring.

Keywords: Giovanna d'Austria, Medici, 16th century, Florence, women.

1. GIOVANNA D'AUSTRIA Y LA LITERATURA DEL SIGLO XVI

La biografía de Giovanna d'Austria (1547-1578), hija de Fernando I, Rey de Romanos, sobrina del emperador Carlos V que se casó con Francesco de Medici el año 1565, estuvo marcada por las estrategias políticas y sociales de su época, la Florencia del siglo XVI. En aquellos tiempos estalló la Guerra de Pisa en la que se enfrentaron las tropas españolas, francesas e italianas.

Francesco I empezó a gobernar formalmente en 1575 tras la muerte del padre el 21 de abril de 1574, aunque ya había asumido el poder desde el 1 de mayo de 1564, un año y medio antes de su enlace con Giovanna d'Austria.

1.1. COMPROMISO PLANIFICADO

Desde su primera juventud se pensó en su posible marido como era habitual en aquella época. Sabemos que hubo dos posibles candidatos: el duque Juan I de Zápolya o Francesco de Medici, hijo de Cosimo I. Francesco de Medici era considerado un buen aspirante, que podía ofrecer el título de Gran duque y consolidar una dinastía. Además, era el heredero de un periodo político de su padre, que gobernó durante tres décadas. Esta etapa de gobierno del Gran Duque ha sido descrita como una era violenta contra los Medici, la que tuvo lugar en 1575 por Orazio Pucci, Piero Ridolfi y otros miembros de familias aristocráticas florentinas como los Machiavelli, Capponi y Alamanni.

Se tiene constancia de todo lo acontecido de la vida de la Gran Duquesa a través de testimonios directos por sus cartas o por mediación de otros autores que describen lo sucedido. Un ejemplo de ello ha sido la selección de la esposa que ha quedado registrada en un documento que se conserva en el *Archivio di Stato* de Florencia. Es una minuta¹ de mano del secretario Concino, que elaboró una lista de las hermanas del emperador Massimiliano II para elegir una esposa al príncipe Francesco. La fecha es del 1 de marzo de 1561. En ella se puede leer la descripción de las hijas de Fernando y la opinión de ellas sobre la

¹ Carta de Cosimo al obispo de Arezzo, embajador ante Felipe II. Florencia, 1 de marzo de 1561 ASFi, carte strozziane, serie prima, f. 85r.

idoneidad de condición de esposa desde un punto de vista masculino. Se puede apreciar el proceso de selección de las candidatas al que los hombres sometían sobre sus características físicas sin incluir la perspectiva de las propias protagonistas.

Maddalena nel 1532. Anni 29. Non vuol marito
Margherita nel 1536. Anni 25. Non bella ma non deforme
Barbara nel 1539. Anni 22. Non bella ma non deforme
Helena nel 1543. Anni 18. Gobba
Giovanna nel 1548. Anni 13. La più bella.
Il Dolfino dice che son da disegnare per moglie la
Margherita, et Barbara, magrolina, non molto allegra;
perché Helena è gobba d'ogni banda, Maddalena di 29
anni; et Giovanna bassissima di persona non mostra 9
anni, se bene n'ha 13 o 14. Et che per iuditio piglierebbe
la Margherita, la quale ha bellissimo sangue, grassotta et
tutta allegrezza: havendole viste mangiare, et egli in
compagnia con loro, più volte; dove ha notato le attioni,
motivi, visi et gesti di tutte.

La elegida para esta unión fue Giovanna. Las familias eran las que concordaban la unión en matrimonio de las jóvenes desde bien temprana edad para poder asegurar un linaje. Cosimo I pidió oficialmente su mano en 1563, pero no se consolidó hasta dos años después a causa del fallecimiento del padre de la joven. Para tal ocasión, Francesco le ofreció a Giovanna grandes dones que reflejaba de esta manera el poder internacional que tenían los Medici. Esta unión con los Habsburgo fue para Cosimo una de sus grandes victorias (Ferrari, 2016: 45).

1.2. MATRIMONIO PLANIFICADO

En este periodo histórico el matrimonio se consideraba una unión entre familias que respetaba la clase social y, también, una protección económica y política (Klapisch-Zuber, 2022: 12). Con este objetivo, los Medici, la familia gobernante de la Florencia del XVI, planificaron todas estas alianzas matrimoniales. Esta unión matrimonial era un intercambio de riqueza y poder entre ambas familias, los Medici y los Habsburgo. Además, puede entenderse como un trueque de riqueza por poder (Bercusson, 2015: 685). Ambas familias obtuvieron grandes beneficios de

esta unión. Por una parte, el emperador Massimiliano II después de la confirmación de matrimonio recibió ayuda militar y económica. En el caso de los Medici, la reputación de tener una descendiente de los Habsburgo fue el motivo principal. Por tanto, después de todas estas planificaciones Francesco I se casó con la sobrina de Carlos V en diciembre de 1565 en la ciudad de Florencia.

Su matrimonio despertó el interés de la opinión pública en Italia y la imprenta contribuyó a hacer de ella un personaje público hasta su muerte. Las relaciones de sucesos, género nuevo de lo que se ha dado en llamar *protoperiodismo*, narraron su matrimonio, el nacimiento y el bautismo de sus hijos y su muerte.

Por tanto, todos estos eventos de los hemos hablado anteriormente se pueden englobar en una primera clasificación bajo el parámetro boda-elogios-entrada. También se incluye una alabanza que Pietro Vettori² escribió en 1566 y la obra de Domenico Mellini³ titulada *Descrizione della entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*. Aquí se narra todo lo acontecido en los festejos de la boda celebrada en Florencia entre Giovanna d'Austria y Francesco I. El traslado de la mujer a casa del hombre una vez confirmada la unión matrimonial era una costumbre social de la época en las familias de la alta burguesía Toscana (Klapisch-Zuber, 2022: 59). Además, podemos apreciar en las líneas de esta obra la descripción de todo lo preparado para la ocasión, la ostentación que se pretende trasladar al lector por lo que todo lo allí viene descrito como *ricco et magnifico ornamento* (Mellini, 1566: 31). En realidad, todo este deseo de exhibición de riqueza atiende a un único objetivo que se daba durante el Renacimiento (Klapisch-Zuber, 2022: 69) indicando que las esposas eran utilizadas por los poderosos de aquel tiempo como una muestra de su poder, pues en cada uno de los elementos de los cortejos nupciales hay una manifestación de riqueza.

² Pietro Vettori fue un literario florentino nacido en Florencia en 1499 que ocupó el cargo de lector público en la Universidad hasta su muerte en diciembre de 1585. Mantuvo correspondencia con grandes personajes ilustres de la época y redacta los comentarios de importantes escritores de la antigüedad.

³ Domenico Mellini (1531-1620) fue un florentino con fama de recitador, de escritor erudito y de gran poeta. Perteneció a la Accademia Fiorentina y fue secretario del duque de Florencia en el Concilio de Trento. Redactó la entrada de Giovanna D'Austria en ocasión de sus nupcias con Francesco I de Medici.

Además de Domenico Mellini, otros escritores escribieron también sobre este gran acontecimiento. Francesco D'Ambra⁴, publicó una comedia que se interpretó durante las celebraciones del matrimonio. Unos años más tarde, en 1578, Francesco Bocchi⁵ una lode. En el año 1578 todavía seguían imprimiéndose relaciones anónimas de ese acontecimiento, con lo que se muestra el interés que seguía despertando en los habitantes de la Toscana.

2. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD DEL SIGLO XVI

Existen también otros documentos de la época que hemos clasificado en una segunda categoría: parto y el bautizo de una de sus hijas, como acontecimientos públicos de su vida, que se convierte en el epicentro de la unión.

Después del matrimonio, el cometido que tenía la nueva esposa era el de tener descendencia, considerada como *un'esi-genza biologica fondamentale: quella, naturalmente, della pro-creazione* (Furlan 2004:21).

La figura femenina aparece como hija y esposa, pero sobre todo como madre de una dinastía (Furlan 2004:12). La mujer se convierte en una creadora de vida y asegura de esta manera la descendencia.

El hecho de crear un linaje es el epicentro de todo lo social y se considera algo fundamental por lo que en las últimas líneas del primer capítulo de la obra de Mellini arriba mencionada se subraya esta idea con las siguientes palabras: *il suo diletissimo sposo nostro Signore facendola quanto prima esser madre et madre feconda et beata* (Mellini, 1565:13)

Esta idea se convierte en algo físico, tangible al formar parte de la decoración de habitación de los recién casados junto con otros elementos que eran esenciales en la ornamentación de la época (Mellini, 1565: 36): *“nel quadro a sinistra erano le Grazie, le quali con Giunone et con Venere, et Amore, Concordia,*

⁴ Francesco d'Ambra, de familia noble florentina (1499-1558). Ocupó cargo público y en la Accademia. Escribió obras como *Furto* (1544), *I Bernardi* (1564). También redactó una comedia en ocasión de las nupcias de Giovanna d'Austria y Francesco I.

⁵ Francesco Bocchi, florentino (1548-1613). Ejemplo de buen uso del italiano y gran prosista. Su producción literaria se caracteriza por su labor educativa.

Fecondità, Sonno, Pasitea, et Talassio, mettevano in ordine il letto maritale”

2.1. FECONDA ET BEATA

Giovanna cumplió en cierta forma con los preceptos de la sociedad y el objetivo del matrimonio al dar a luz a 7 hijos de los cuales fallecieron 4 hijas. Solo tuvo un hijo varón, llamado Filippo, que vivió pocos años por lo que no llegó nunca a gobernar. El hecho de tener un descendiente masculino era algo primordial, muy deseado. Las dos hijas que sobrevivieron Eleonora y María se casaron con Vincenzo I Gonzaga y con Enrique IV de Navarra, rey de Francia, respectivamente.

La literatura de la época recogió estos hechos sociales por lo que tenemos numerosas obras que fueron escritas para describir el bautizo de una de las hijas de Giovanna, Eleonora, Giorgio Vasari⁶ publicó sobre el bautizo de la primera hija de los Granduques de Toscana: *Battesimo della prima figliuola dell'illustrissimo et eccellentissimo s. principe di Fiorenza et Siena don Francesco Medici, e della serenissima reina Giauanna [!] d'Austria*.

Francesco de Medici mantuvo una relación con una dama veneciana llamada Bianca Capello, con quien se casó tras la muerte de Giovanna d'Austria y que le dio un hijo, llamado Antonio.

2.2. CASA-MUJER

Después del nacimiento de los hijos, las mujeres estaban relegadas al cuidado de los hijos y eran apartadas de lo político, hecho que también ocurrió con Giovanna, pues años después de su matrimonio pierde su influencia en lo político y en lo social pese a ser una mujer con un linaje importante de ese siglo. (Ferrari, 2016: 64) concluye que a los 7 años después de la boda, en 1572, se vivió un periodo tenso con su marido, que se convirtió en el centro de murmuraciones de la época. Este dato lo conocemos por la correspondencia con su suegro, Cosimo I, en la

⁶ Giorgio Vasari, Arezzo (1511-1574), autor de *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*. In Fiorenza: Appresso i Giunti, 1568. A través de sus obras pictóricas que decoraban salas y edificios de gran renombre hizo publicidad del Duque.

que se observa una desilusión por la falta de poder en la corte y una voluntad de demostrar poder y de reconocimiento.

Giovanna se convirtió en una metáfora de la casa. La mujer pasa a formar parte de un hogar donde criar a los hijos.

3. EXEQUIAS

El último periodo que podemos clasificar de la vida de la Gran duquesa es la muerte, la última etapa que viene también relatada, son sus exequias.

3.1. OBRAS DEDICADAS A LA MUERTE DE GIOVANNA

Es importante explicar que la información que se tiene sobre la muerte de la joven no está muy bien detallada, aparece como difusa en los testimonios que tenemos.

Se habla de un parto fatal a los 31 años el 9 de abril de 1578 y también de una caída en las escaleras. La hipótesis del fallecimiento de Giovanna después del parto no parece muy alejada de la realidad de la época. La defunción en el parto o, como consecuencia de este, era una de las causas de muerte más comunes de la época, además de la peste (Klapisch-Zuber, 2022: 140).

3.2. MUERTE DE LA GRAN DUQUESA

Numerosos son los escritores que han redactado varias obras centradas en las exequias y honras tras la muerte de Giovanna de Austria. En 1578, Giovanni Angelo Lottini⁷ y Giovanni Battista Adriani⁸ escribieron respectivamente relaciones bajo el título de

⁷ Giovanni Angelo Lottini, florentino (1549-1629). Perteneciente a la orden religiosa *dei Servi*. Fue un poeta y orador. Escribió obras como: *Esposizione del r.p.f. Gio. Agnolo Lottini dell'Ord. de' serui intorno alla canzone del Petrarca Verg. bella doue per molti nuoui, e con eleganza distesi concetti possono gli studiosi hauere di scelte intelligenze non poco lume, e diletto. Con la tauola delle cose piu notabili, che nell'opera si contengono, La Niobe tragedia di Giou. Angelo Lottini fiorentino. Nouamente data in luce y Sacra rappresentazione di san Lorenzo. Di f. Giouann'Agnolo Lottini dell'Ordine de serui*, escritas en latín o en italiano.

⁸ Giovanni Battista Adriani, Florencia (1511-1579). Se relacionó con grandes literatos de la época, como Bembo o Varchi. Historiador oficial de Cosimo I, por lo que muchas de sus obras tienen como principales protagonistas a la familia Medici.

Oratione funerale... y Orazione di m. Giouambatista Adriani; nelle essequie della sereniss. Giouanna d'Austria.

En el mismo año Raffaello Borghini⁹ escribió una *Canzone in morte della serenissima reina Giouanna d'Austria*.

Giovanni Battista Strozzi¹⁰ también en 1578 escribió una *Lode alla serenissima*; Michele Capri¹¹, por su parte, dedicó composiciones poéticas *Rime nella morte*. Por último, Silvano Razzi¹² le dedicó una égloga.

Todos estos textos son testimonios de su vida, que fue divulgada a la opinión no solo de la Toscana, sino de Italia y del resto de Europa. Intentaban informar de todos los hechos relevantes de la historia de Giovanna, pero en realidad lo que se pretende es hacer propaganda de poder y riqueza de la familia que durante muchos años estuvo en el gobierno de Florencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANI, Giovanni Battista (1578). *Orazione di m. Giouambatista Adriani; nell'essequie della sereniss. Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana. Fatta in latino, e tradotta in volgare*. Giunti.

BERCUSSON, Sara (2015). Giovanna d'Austria and the art of appearances. *Reinassance studies*, 29(5), 683-700.

<https://doi.org/10.1111/rest.12089>

BOCCHI, Francesco (1578). *Oratio de laudibus serenissimi Ioannis Austrii ... ducis*. Bartholomaeum Sermartellium.

BORGHINI, Raffaello (1578). *Canzone in morte della serenissima reina Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana di Raffaello Borghini*. Giorgio Marescotti.

⁹ Raffaello Borghini (1537-1588) fue un escritor y compositor famoso principalmente por su obra titulada *Riposo*. Formaba parte de una familia que tradicionalmente estaba enfrentada con los Medici. Termina vinculado a su corte y compone canciones dedicadas a la muerte de Cosimo I y otra con gran detalle sobre la muerte de la Gran duquesa Giovanna d'Austria.

¹⁰ Giovanni Battista Strozzi (1551-1634). Miembro de la Academia Fiorentina y fundador *degli Alterati*. Fue poeta, mecenas y literato florentino.

¹¹ Michele Capri, zapatero florentino que vivió en el siglo XVI. Entre sus obras podemos observar canciones y oraciones.

¹² Silvano Razzi (1527-1611), florentino. Escribió obras de caracter religioso, histórico, comedias y una tragedia. *La Balia, La Gostanza, La Cecca, La Gismonda* son los títulos de algunos de sus escritos.

- CAPRI, Michele (1578). *Rime nella morte della serenissima regina Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana*. Bartolomeo Sermartelli.
- D'AMBRA, Francesco (1566). *La cofanaria. Comedia di Francesco d'Ambra, con gl'Intermedij di Giouam Batista Cini; recitata nelle noze dell'illustrissimo s. principe don Francesco de Medici, et della serenissima regina Giouanna d'Austria*. Eredi di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari.
- D'AMBRA, Francesco (1593). *La Cofanaria. Commedia di Francesco D'Ambra con gl'Intermedij di Giouambatista Cini. Recitata nelle nozze dell'illustrissimo S. principe don Francesco de Medici, & della Sereniss. regina Giouanna d'Austria. Di nuouo ristampata*. Filippo Giunti.
- FERRARI, Catherine (2016). Kinship and the Marginalized Consort: Giovanna d'Austria at the Medici Court. *Early Modern Women. An Interdisciplinary Journal*, 11(1), 45-68.
<https://doi.org/10.1353/emw.2016.0043>
- FURLAN, Francesco (2004). *La donna, la famiglia, l'amore tra medioevo e rinascimento*. Olschki
- GRECO, Gaetano (2020). *Storia del Granducato di Toscana*. Morcelliana
- ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE. Recuperado de <https://edit16.iccu.sbn.it/web/edit-16> [Fecha de consultación: 01/12/2024].
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA. Recuperado de <https://www.treccani.it/biografico> [Fecha de consultación: 01/12/2024].
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2022). *Matrimonio rinascimentali. Donne e vita familiare a Firenze (secc. XIV XV)*. Viella.
- LOTTINI, Giovanni Angelo (1578). *Oratione funerale fatta e recitata nell'Annuntiata di Firenze a gl'academici Trasformati da f. Giouan'Angelo Lottini scultore per consolarne ogn'animo pietoso dell'immatura, e dannosa morte della sereniss. Giouanna d'Austria gran duchessa di Toscana*. Giorgio Marescotti
- MELLINI, Domenico (1566). *Descrizione della entrata della serenissima regina Giouanna d'Austria et dell'apparato, fatto in Firenze nella venuta, & per le felicissime nozze di sua altezza et dell'illustrissimo, & eccellentissimo s. don Francesco de Medici principe di Fiorenza, & di Siena*. Bernardo Giunta.
- MELLINI, Domenico (1566). *Descrizione dell'entrata della sereniss. regina Giouanna d'Austria et dell'apparato fatto in Firenze nella venuta, & per le felicissime nozze di sua altezza et dell'illustrissimo & eccellentiss. s. don Francesco de Medici, prencipe di Fiorenza,*

- & di Siena. Scritta da Domenico Mellini et da lui riuieduta, & corretta & diligentemente stampata la terza volta. Giunti.
- RAZZI, Silvano (1578). *Egloga d'incerto autore, nella quale Damone pastore di Pratolino, à preghiera d'Erasto racconta la vita, e piange la morte della serenissima Giouanna gran duchessa di Toscana*. Bartolomeo Sermartelli.
- SPIGA, Massimiliano (2023). *Giovanna d'Austria. Granduchessa di Toscana (1547-1578). Edizione del carteggio, introduzione e note*. [Tesis doctoral] Universitat de València, Valencia. Recuperado del Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament, la Recerca i la Cultura <https://roderic.uv.es/home> [Fecha de consultación: 01/11/2024].
- STROZZI, Giovanni Battista (1578). *Orazione di Giouan Batista Strozzi a gli accademici alterati. Intorno alle lodi della serenissima Giouanna d'Austria reina nata di Vngheria e di Boemia, e gran duchessa di Toscana*. Bartolomeo Sermartelli.
- VASARI, Giorgio (1568). *Descrizione dell'apparato fatto nel tempio di S. Giouanni di Fiorenza per lo battesimo della prima figliuola dell'illustrissimo et eccellentissimo s. principe di Fiorenza et Siena don Francesco Medici, e della serenissima reina Giauanna[!] d'Austria*. Giunti
- VETTORI, Pietro (1566). *Petri Victorii Liber de laudibus Ioannae Austriacae, natae reginae Vngariae, et Boemiae*. Iuntarum Bernardi.

DE LA EDUCACIÓN PROPIA A LA SALVAGUARDA DE LOS SABERES: EL ROL DE LAS MUJERES INDÍGENAS MISAK

FROM SELF-EDUCATION TO THE SAFEGUARDING OF KNOWLEDGE: THE ROLE OF INDIGENOUS MISAK WOMEN

Nelson Fabián PORRAS GUEVARA

Universidad de Sevilla

Resumen

Las mujeres Misak desempeñan un papel fundamental en la transmisión de su cultura, educación y defensa del territorio. Como parteras, sanadoras y educadoras, aseguran la continuidad del saber ancestral y la cosmovisión Misak. Han sido protagonistas en la recuperación de tierras en Guambía y en la creación de modelos educativos que combinan el conocimiento ancestral con la pedagogía comunitaria: son clave en la implementación de una educación bilingüe intercultural, asegurando la preservación de su lengua y memoria colectiva. Este artículo busca destacar cómo su labor no solo responde a la enseñanza formal, sino también a la transmisión de saberes cotidianos, subrayando la necesidad de fortalecer la educación propia liderada por ella

Palabras clave: Mujeres Misak, Etnoeducación, Lengua, Pedagogía

Abstract:

Misak women play a fundamental role in the transmission of their culture, education and defense of the territory. As midwives, healers and educators, they ensure the continuity of ancestral knowledge and the Misak cosmovision. They have been protagonists in the recovery of land in Guambía and in the creation of educational models that combine ancestral knowledge with community pedagogy: they are key in the implementation of intercultural bilingual education, ensuring the preservation of their language and collective memory. This article seeks to highlight how their work not only responds to formal education, but also to the transmission of everyday knowledge, underlining the need to strengthen their own education led by them.

Keywords: Misak women, Ethno-education, Language, Education, Pedagogy

INTRODUCCIÓN

Las mujeres Misak desempeñan un papel fundamental en la transmisión de la cultura, la preservación del saber ancestral y la configuración de los procesos educativos dentro de sus comunidades. Históricamente, han sido guardianas del conocimiento tradicional, mediadoras en la transmisión intergeneracional de la lengua y la cosmovisión del pueblo y nación indígena Misak, así como cuidadoras de la vida en un sentido amplio. Este artículo explora el rol de las mujeres Misak como pilares de su sociedad, resaltando su influencia en la educación, el cuidado comunitario y la resistencia cultural.

1. LAS MUJERES MISAK COMO CUIDADORAS Y DADORAS DE VIDA

La cosmovisión Misak reconoce a las mujeres como portadoras del equilibrio entre la naturaleza y la humanidad. A través de su labor como parteras, sanadoras y educadoras, garantizan la continuidad de la vida y el bienestar de su comunidad. La maternidad y el cuidado trascienden lo biológico para convertirse en un acto colectivo de resistencia y afirmación cultural. Este papel ha sido tradicionalmente reforzado por el reconocimiento de su conexión con la Pacha Mama, fuente de vida y fertilidad.

Las mujeres Misak han sido defensoras y dinamizadoras de la vida y el territorio. Desde la década de 1970, han participado activamente en la lucha por la recuperación de tierras en Guambía (Cauca), enfrentando el despojo de los terratenientes y construyendo estrategias de resistencia que perduran hasta hoy. A través de la medicina tradicional y la partería, han tejido redes de conocimiento que fortalecen la cosmovisión Misak y la conexión con el territorio.

Estos saberes no solo representa una forma de resistencia territorial, sino también una estrategia educativa. Las mujeres han integrado estos conocimientos en los procesos de enseñanza y aprendizaje dentro de la comunidad, generando modelos de educación horizontales que establecen un diálogo entre los saberes ancestrales y el conocimiento occidental.

2. SALVAGUARDA DE LOS CONOCIMIENTOS ANCESTRALES

Las mujeres Misak han sido historiadoras orales y pedagogas de saberes transmitidos de generación en generación. Gracias a esto, los imaginarios de la comunidad no solo se basan en abstracciones mediadas por una visión occidentalizada, sino que están arraigados en

el simbolismo y la cosmovisión propia de la comunidad. Esto se logra a través del territorio, el lenguaje, la relación cotidiana y las representaciones creadas desde la particularidad del pueblo Misak. A través de la lengua Namtrik, el tejido, la medicina tradicional y la espiritualidad, han protegido el conocimiento ancestral, resistiendo a los procesos de colonización y homogeneización cultural.

El estudio de Luisa Fernanda Loaiza Orozco (2024), investigadora de la Universidad Nacional de Colombia, destaca cómo las mujeres Misak han sido relegadas en la construcción de relatos históricos. Su trabajo evidencia la exclusión de la perspectiva femenina en la historiografía tradicional y reivindica el papel de estas mujeres como fuentes esenciales de conocimiento. Loaiza Orozco documentó cómo las mujeres han asumido múltiples roles dentro de su comunidad, desde la medicina tradicional hasta la participación en escenarios políticos como el Cabildo y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC).

Además, la investigación identifica un proceso de transmutación en la educación Misak, donde las mujeres han adaptado su visión del conocimiento a la realidad comunitaria. En este sentido, han transformado el fogón y el hogar en espacios vitales de enseñanza, donde emergen los saberes Misak y se fortalece la transmisión de la lengua y la cosmovisión indígena. Este papel educativo de las mujeres Misak se enlaza con su rol como cuidadoras y dadoras de vida, ya que el conocimiento que transmiten no solo tiene un valor simbólico, sino que también fortalece la identidad y cohesión social dentro de la comunidad. Sin embargo, el estudio advierte sobre la fragmentación política y la pérdida de saberes intergeneracionales, lo que representa un desafío para la re-existencia cultural del pueblo Misak, que muchas veces depende del liderazgo de las mujeres.

3. POLÍTICAS EDUCATIVAS Y EDUCACIÓN PROPIA INDÍGENA

Las políticas educativas en Colombia han oscilado históricamente entre el reconocimiento de la diversidad cultural y la imposición de modelos homogeneizadores. Según (Guevara et al., 2013), dichas políticas han sido el resultado de respuestas diversas por parte de actores sociales con el propósito de transformar un escenario donde los derechos de los pueblos indígenas y afrodescendientes han sido históricamente vulnerados.

En este contexto, el movimiento indígena ha desempeñado un papel fundamental en la lucha por una educación propia que respete sus cosmovisiones y procesos organizativos. Esta reivindicación tomó mayor impulso con la Constitución de 1991, que abrió el camino para el reco-

nocimiento formal de una educación basada en las visiones del mundo de los pueblos indígenas y afrocolombianos. Como resultado, se incorporaron en las políticas públicas la implementación de la etnoeducación, la Cátedra de Estudios Afrocolombianos y la educación propia, consolidando así un marco institucional para fortalecer estos procesos.

Sin embargo, a pesar de estos avances, persisten tensiones y contradicciones en la aplicación de estas iniciativas desde el Estado. Como señala la autora Catherine Walsh (2010) en su artículo *Interculturalidad crítica y educación intercultural*, los sistemas de evaluación y estandarización educativa entran en conflicto con los principios de la educación propia, al no reconocer plenamente las realidades socioculturales y lingüísticas de comunidades como la Misak. En este sentido, la implementación de los Proyectos Educativos Institucionales (PEI) ha permitido un mayor diálogo entre el territorio, las personas, los saberes y la cultura, pero sigue enfrentando desafíos estructurales. Las escuelas Misak, por ejemplo, han evidenciado cómo los modelos de evaluación impuestos por el Estado no solo descontextualizan los procesos de aprendizaje, sino que también generan tensiones en la relación entre la educación formal, la comunidad y la lengua originaria.

Estos desafíos muestran la necesidad de seguir fortaleciendo una educación que no solo reconozca la diversidad cultural, sino que la integre de manera efectiva en sus marcos normativos y pedagógicos, respetando las epistemologías propias de los pueblos indígenas.

Uno de los principales hitos en esta reivindicación ha sido el reconocimiento del Sistema Educativo Indígena Propio (SEIP) a través del Decreto 2500 de 2010, que otorga mayor autonomía a las comunidades indígenas en la gestión de su educación. Sin embargo, este avance ha coexistido con tensiones frente a normativas estatales previas, como el Decreto 804 de 1995 y la Ley 115 de 1993, que promovían la etnoeducación dentro de un marco más controlado por el Estado. La educación propia indígena se ha consolidado como una estrategia de reafirmación cultural y política, permitiendo que los planes de estudio reflejen conocimientos ancestrales y formas de vida propias.

En este escenario, el papel de las mujeres Misak es crucial, ya que han liderado procesos educativos que articulan el saber ancestral con modelos pedagógicos contemporáneos. Su participación abarca desde las aulas de clase hasta los procesos de movilización social y la incidencia en la agenda pública. En su mayoría, son ellas quienes facilitan las clases en los centros educativos y, a su vez, transmiten conocimientos en el hogar. Además, en la lucha social, se destacan

como defensoras no solo de la educación en sí, sino también del territorio, la cultura y la lengua.

Las mujeres Misak desempeñan múltiples roles: son madres, hermanas, maestras y lideresas, sin dejar de cumplir un papel fundamental en cada uno de estos espacios. A pesar de sus múltiples responsabilidades, no se desvinculan de la participación política en la defensa de todo lo que implica ser Misak.

Su labor ha sido determinante en la implementación del SEIP y en la defensa de la educación bilingüe intercultural, garantizando que la lengua junto con su historia y tradiciones, sean pilares fundamentales en la formación de nuevas generaciones.

Axel Rojas y Elizabeth Castillo Guzmán (2005) enfatizan la necesidad de una educación verdaderamente propia, libre de las limitaciones políticas, administrativas y jurídicas impuestas por el Estado. En este sentido, los pueblos indígenas han impulsado los Proyectos Educativos Comunitarios (PEC) como referentes para la implementación de la educación propia, asegurando una formación culturalmente pertinente y contribuyendo a la pervivencia de sus comunidades. La consolidación del SEIP representa una de las victorias más significativas en esta lucha, pues constituye un modelo educativo diseñado por y para los pueblos indígenas, garantizando la transmisión intergeneracional de sus conocimientos y formas de vida.

Dentro de la educación propia indígena, la resistencia no solo se opone al modelo occidental tradicional, caracterizado por un currículo fragmentado y homogeneizador que, además, encierra un currículo oculto, sino que también plantea una estructura curricular alternativa, fundamentada en una lógica espiral. Como señala Tunubalá (2019), este modelo curricular se fundamenta en los ciclos de vida del universo, la naturaleza y las personas, representando una alternativa al pensamiento lineal y parcelado de la educación convencional. En contraste con la segmentación disciplinar del sistema educativo occidental, el currículo espiral favorece una enseñanza holística e interconectada, alineada con el pensamiento integral de los pueblos indígenas.

Este enfoque sostiene que la educación indígena debe adaptarse a sus condiciones culturales, lingüísticas y organizativas. Asimismo, resalta que la pertinencia cultural en la enseñanza radica en su vínculo con el contexto, la comunidad y la experiencia vital de los estudiantes. En esta línea, Paolo Freire (1986) advierte sobre el carácter burocratizante de los modelos educativos estandarizados y enfatiza la importancia de reconocer la diferencia como fundamento de una educación verdaderamente democrática.

Con lo anterior, la educación en Colombia ha transitado por un proceso de reconocimiento de la diversidad cultural y lingüística del país, especialmente en lo que respecta a los pueblos indígenas y afrocolombianos. Este proceso ha estado acompañado de un marco normativo que busca garantizar el derecho a una educación propia, adaptada a las cosmovisiones, tradiciones y lenguas de estas comunidades.

Tabla 1. *Síntesis del marco legal de la etnoeducación y la educación propia en Colombia.*
Fuente: elaboración propia del autor

Norma / Convenio	Descripción	Implementación
Convenio 169 de la OIT (1989)	Obliga a los Estados a garantizar el derecho de los pueblos indígenas a mantener y fortalecer sus instituciones, tradiciones y sistemas educativos.	Adopción de políticas nacionales e internacionales que fortalecen la educación propia y la autonomía educativa de los pueblos indígenas.
Constitución Política de Colombia (1991) - Artículos 7, 10, 68 y 246	Reconoce la diversidad étnica y cultural del país, garantiza el derecho de los pueblos indígenas a una educación propia y promueve el respeto por sus lenguas.	Creación de modelos educativos propios en comunidades indígenas y afrocolombianas; inclusión de lenguas indígenas en el currículo.
Ley 115 de 1994 - Ley General de Educación	Establece la etnoeducación como modalidad del sistema educativo y reconoce la autonomía de los pueblos indígenas en la formulación de proyectos educativos.	Desarrollo de Programas Educativos Institucionales (PEI) con enfoque diferencial; formación de docentes indígenas.
Decreto 804 de 1995	Reglamenta la educación de los pueblos indígenas, estableciendo lineamientos para la implementación de la etnoeducación en el país.	Implementación de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos y consolidación de programas de etnoeducación en instituciones educativas.
Decreto 1953 de 2014	Crea un régimen especial para los pueblos indígenas, garantizando su autonomía en la gestión de la educación propia.	Creación de entidades autónomas indígenas encargadas de la educación en sus territorios.

La presente tabla presenta una síntesis del marco legal de la etnoeducación y la educación propia en Colombia, partiendo de la Constitución de 1991 como punto de inflexión en el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país. En él, se incluyen leyes, decretos y convenios internacionales que han servido de base para la formulación de políticas educativas diferenciadas.

A pesar de los avances normativos en Colombia para promover la etnoeducación y la educación propia, persisten desafíos significativos en la formación docente. La oferta de pro-gramas especializados para formar docentes indígenas es limitada y no satisface la demanda existente en los territorios. Según datos de 2023, Colombia cuenta con aproximadamente 973.000 estudiantes pertenecientes a grupos étnicos, representando al menos uno de cada diez estudiantes en el país. Sin embargo, de las 55.000 sedes educativas, solo 6.568 implementan algún modelo etnoeducativo, lo que evidencia una cobertura insuficiente (*Informe n.º 102 de la Universidad Javeriana*, 2024).

Esta situación se agrava debido a la escasez de programas de formación docente enfocados en atender la diversidad educativa de las poblaciones indígenas. A nivel nacional, solo algunas universidades ofrecen programas especializados, entre ellos:

- Universidad del Valle: Licenciatura en Educación Popular.
- Universidad de Antioquia: Licenciatura en Pedagogía de la Madre Tierra.
- Universidad Tecnológica de Pereira: Licenciatura en Etnoeducación.
- Universidad del Cauca: Programas relacionados con educación propia.

Esta oferta limitada contrasta con la necesidad de contar con un mayor número de docentes capacitados para atender las particularidades culturales y lingüísticas de las comunidades indígenas. Además, según un informe de 2024, solo el 6,7% de la población indígena en Colombia accede a la educación superior, lo que limita aún más la formación de profesionales indígenas en el ámbito educativo (*Observatorio de la Universidad Colombiana*, 2024).

Este déficit en la formación docente especializada dificulta la implementación efectiva de modelos educativos que respeten y promuevan las cosmovisiones y lenguas de las comunidades indígenas, perpetuando desafíos en la calidad y pertinencia de la educación ofrecida a estas poblaciones.

4. EL ROL EDUCATIVO DE LAS MUJERES MISAK Y SU INCIDENCIA EN LA ORGANIZACIÓN COMUNITARIA

El acceso a la educación formal ha transformado las dinámicas de participación de las mujeres Misak, permitiéndoles articular sus saberes ancestrales con el conocimiento académico. En este sentido, las mujeres han jugado un papel crucial en la gestión de proyectos educativos comunitarios, la defensa de una educación intercultural y la reivindicación de los derechos indígenas.

Desde la década del 70 hasta la actualidad, las mujeres Misak han diversificado su participación en escenarios de liderazgo y fortalecimiento cultural con proyectos políticos en el país. Su incidencia en la comunidad ha sido clave en la defensa del territorio, la conservación de los saberes ancestrales y la consolidación de estrategias de resistencia. La historia de mujeres como Agustina Yalanda¹ y Ana Graciela Tombé Tunubalá² demuestra cómo la partería, la medicina tradicional y el activismo político han sido herramientas fundamentales en la lucha por la autonomía cultural y educativa del pueblo Misak. Con lo anterior, la maestra Ana Graciela Tombé Tunubalá ha promovido un enfoque educativo que trasciende las aulas tradicionales, integrando la familia, la comunidad y el territorio en el proceso formativo.

Las mujeres Misak desempeñan un papel esencial en la defensa y el fortalecimiento de la educación propia, asegurando la transmisión de saberes ancestrales y la protección de su lengua y cultura. A través de su liderazgo, han contribuido a la consolidación de alternativas educativas que no solo desafían las imposiciones homogeneizadoras del Estado en la educación, sino que también refuerzan la autonomía y la resistencia de sus comunidades.

Ellas han ejercido el rol de dadoras de vida más allá de lo biológico,

¹ Mama Agustina Yalanda, partera, sobandera y sabia tradicional Misak. Nacida el 29 de junio de 1954 en el Resguardo de Guambía, en el departamento del Cauca, Colombia. Desde los 12 años, tras recibir un sueño revelador, se dedicó a la partería, convirtiéndose en guardiana de los conocimientos ancestrales de su comunidad.

² Ana Graciela Tombé Tunubalá es una destacada líder del pueblo Misak, reconocida por su labor en la promoción y defensa de la educación propia y la multiculturalidad. Se ha desempeñado como coordinadora pedagógica del Programa de Educación Bilingüe Intercultural (PEBI) del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), donde ha trabajado en la redimensión de los Procesos Educativos Comunitarios (PEC) y en la vivencia de la educación propia (CRIC, 2024).

trascendiendo en la preservación de los conocimientos y saberes de la comunidad de generación en generación. Se han convertido en guardianas de estos saberes, que abarcan desde las relaciones comunitarias y familiares hasta los vínculos entre las personas y el territorio, la relación intergeneracional, por ejemplo, con los taitas (ancianos) como guardianes de la tierra y el agua, y la comprensión del mundo Misak.

Dicha comprensión solo es posible mediante la transmisión de conocimientos no solo desde el seno familiar y el entramado comunitario sino también desde la escuela, a través de la lengua propia. Sin este proceso, no se logra una apropiación genuina de la visión Misak, de su cosmovisión y cosmogonía guambiana. El español, por sí solo, no puede expresar plenamente estos significados, ya que el simbolismo de la palabra va más allá de una simple traducción literal. Nombrar en la lengua Misak permite comprender su mundo en toda su plenitud, integralidad, naturaleza a través de la palabra.

La educación propia de las mujeres Misak no solo representa un acto de resistencia frente a la homogeneización cultural, sino que también encarna la necesidad de preservar conceptos y saberes que solo pueden ser plenamente comprendidos en su lengua originaria. La intraducibilidad de ciertas palabras y visiones del mundo evidencia que la cosmovisión Misak no puede ser trasladada de manera genuina y orgánica al español sin perder sus matices más profundos. En este sentido, nombrar en la lengua propia no es solo una cuestión lingüística, sino un acto de afirmación cultural y epistémica. La palabra en Misak no solo describe, sino que construye y sostiene la relación de la comunidad con su territorio, su espiritualidad y sus formas de organización social. De esta manera, la transmisión de saberes a través de la lengua propia se convierte en un pilar esencial para la continuidad de la identidad Misak y su autonomía educativa.

La labor de las mujeres Misak en la preservación y transmisión de su lengua y cultura pone de relieve la “equivalencia imposible” que se enfrenta al traducir ciertos conceptos profundamente arraigados en su cosmovisión. Como señala Rosa Rabadán (2002) en su obra *Equivalencia y traducción*, la equivalencia en la traducción es un desafío constante, ya que no siempre es posible encontrar correspondencias directas entre lenguas debido a diferencias culturales y lingüísticas. Esta “resistencia a la traducción” se manifiesta en términos y expresiones que, al ser trasladados a otra lengua, pierden matices esenciales de significado. En este contexto, la educación propia liderada por las mujeres Misak se erige como una bandera de lucha contra la homogeneización cultural, asegurando que los saberes

ancestrales se mantengan intactos y se transmitan en su lengua originaria, evitando así las pérdidas semánticas que conlleva la traducción a otras lenguas, la pérdida de la memoria histórica, y la transmisión de los conocimientos ancestrales en la relación personas-naturaleza.

5. CONCLUSIONES

El rol de las mujeres Misak en la educación propia y la preservación de los saberes ancestrales evidencia el papel fundamental que desempeñan en la construcción de alternativas pedagógicas y en la defensa de su cultura. Lejos de ser meras transmisoras de conocimiento, las mujeres Misak han articulado una pedagogía de resistencia que entrelaza la cosmovisión indígena con las luchas sociales, la autonomía territorial y la preservación lingüística.

El cuidado, la maternidad y la enseñanza en el contexto Misak van más allá de lo biológico o lo doméstico, constituyéndose en un acto político que desafía las estructuras coloniales y patriarcales impuestas sobre los pueblos indígenas. La educación que promueven no solo transmite información, sino que forma personas críticas y enraizadas en su identidad cultural, garantizando así la pervivencia del pueblo Misak en un mundo cada vez más globalizado y homogeneizador.

Cabe destacar que en la transmisión del conocimiento en la lengua originaria es crucial para la continuidad de la visión del mundo Misak. Como se expone en el presente escrito, el español, al ser una lengua ajena a la cosmovisión indígena, no logra capturar la complejidad simbólica y epistémica que encierran las palabras en la lengua propia. Este fenómeno subraya la importancia de fortalecer la educación en lengua propia y de generar estrategias que permitan la autonomía lingüística en el ámbito educativo.

Con lo anterior, la educación propia Misak se expone como un proceso de re-existencia, en el cual las mujeres desempeñan un rol clave en la reivindicación de saberes que han sido históricamente relegados. Su liderazgo en la educación y en la defensa del territorio demuestra que la lucha por el reconocimiento cultural no solo ocurre en el plano político, sino también en el cotidiano acto de enseñar y preservar la memoria histórica.

A pesar de los avances normativos en Colombia, los desafíos persistentes en la implementación de la educación propia, en especial la falta de formación docente especializada y la fragmentación política que amenaza la continuidad intergeneracional del conocimiento Misak. En este sentido, resulta urgente que las instituciones educativas y el

Estado reconozcan y fortalezcan los modelos pedagógicos indígenas sin imponer esquemas homogeneizadores que desconozcan su contexto y epistemologías.

Documentar y visibilizar el papel de las mujeres Misak en la educación y la resistencia cultural sigue siendo una deuda pendiente de la academia con estas comunidades. Su labor va más allá de la enseñanza en las aulas, pues constituye un pilar fundamental en la construcción de un proyecto educativo propio que no solo atienda las necesidades de su pueblo, sino que también ofrezca una alternativa a los modelos educativos occidentales, cada vez más alejados de la diversidad cultural y lingüística que define a una sociedad pluriétnica y multicultural como la colombiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EL OBSERVATORIO DE LA UNIVERSIDAD COLOMBIANA (9 de agosto de 2024). Solo 6 de cada 100 indígenas en Colombia pueden acceder a estudios universitarios. Bogotá.
- CONSEJO REGIONAL INDÍGENA DEL CAUCA (5 de Febrero de 2024). Se dio inicio a la II Minga Internacional “Tejiendo Educación Propia desde el corazón de Abya Yala”. Popayan.
- FREIRE, Paolo (1986). *La educación como práctica de la libertad*. Traducción de Lilian Ronzoni. Siglo XXI
- OROZCO, Luisa Fernanda (2024). Ishu Misak wei Nuisuik: tejidos de palabra y pensamiento desde las voces de las mujeres misak para re-existir. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia]. *Repositorio Institucional de la UNAL – Biblioteca Digital*. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/86221> [Fecha de consultación. 12/10/2024].
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA (2024). *Informe N.º 102. La etnoeducación en Colombia 1994-2024: una forma de visibilizar y fortalecer las identidades culturales de los grupos étnicos*. Universidad Javeriana.
- RABADÁN, Rosa (2002). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León.
- ROJAS, Axel y CASTILLO GUZMÁN, Elizabeth (2005). EDUCAR A LOS OTROS Estado, políticas educativas y diferencia cultural en Colombia. Popayan: Unieversidad del Cauca.
- WALSH, Catherine (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En J. Viaña, L. Tapia y C. Walsh (Eds.) *Construyendo Interculturalidad Crítica* (75-93). Instituto Internacional de Integración del Convenio de Andrés Bello.

VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA LITERATURA
DEL SIGLO XIX. DE LA ALABANZA A LA
CONDENA

GENDER VIOLENCE IN 19TH CENTURY
LITERATURE. FROM PRAISE TO
CONDEMNATION.

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Sociedad Menéndez Pelayo

Resumen

La violencia de género en la literatura del XIX se manifiesta tanto en la literatura popular como en la culta, a través de la repetición de historias consagradas por la tradición literaria como la del cuento 100 del Decamerón, la paciente Griselda o con la presentación de nuevas historias. Es perceptible un elogio de la violencia de género en muchas obras literarias, al mismo tiempo que se suele situar esa violencia en las clases más desfavorecidas. El caso de Carolina Coronado y la denuncia que hace de esa violencia y de la hipocresía social a través de su poema *El marido verdugo* es excepcional.

Palabras clave: Violencia de género, Griselda, José Jiménez Serrano, José María de Pereda, Carolina Coronado

Abstract

Gender violence in 19th century literature is evident in both popular and cultured literature, through the repetition of stories consecrated by literary tradition such as the 100th tale of the Decameron, the patient Griselda, or through the presentation of new stories. A praise of gender violence is perceptible in many literary works, at the same time that this violence is usually placed in the most disadvantaged classes. The case of Carolina Coronado

and the denunciation she makes of this violence and of social hypocrisy through her poem *El esposo verdugo* is exceptional.

Keywords: Gender violence, Griselda, José Jiménez Serrano, José María de Pereda, Carolina Coronado.

El acercamiento a un tema desde una perspectiva histórica conlleva tener en cuenta el contexto temporal en el que este tema se desarrolla. Con mucha frecuencia es en producciones culturales, artísticas y literarias menos conocidas, más marginales, más populares donde podemos encontrar testimonios de las ideologías más extendidas, de las corrientes de pensamiento dominantes en el momento. La literatura popular del siglo XIX, los pliegos sueltos y las aleluyas constituyen una buena fuente para establecer cuáles son los temas, los asuntos y las ideas que se repiten y que por lo tanto están presentes en el imaginario colectivo del pueblo.

Es importante, por lo tanto anotar que en 1801, 1833, 1850, y 1867, además de se publicó en España en pliegos sueltos *Griselda y Gualtero: nueva relación de la peregrina historia de esta pastorcita y de cómo el marqués Gualtero trató su casamiento con ella y salió el más singular ejemplo de la obediencia que deben tener las mujeres casadas a sus maridos*, un romance en castellano que adapta el cuento número cien del Decamerón. Las ediciones de 1833, 1850 y 1867 se imprimieron por Juan Marés, uno de los principales editores españoles de literatura de cordel y cuyas producciones llegaban a todos los rincones de España. A finales de siglo la versión en catalán escrita en el siglo XV por Bernat Metge (*Historia de Valter e de la pacient Griselda*) tuvo una gran difusión y se publicó en Barcelona en 1883, 1891 y 1895. El público culto también frecuentó esta historia. Hay, al menos, tres óperas que se representaron en los teatros españoles en ese siglo, todas con el título de *Griselda*. Una italiana de 1820, con música de Ferdinando Parr. Otra, también italiana, de 1848, con texto de Angelo Anelli y música de Federico Ricci. Y una francesa, texto de Enrico Golisciani y música de Giulio Cottreau, de 1878.

No cabe otra opción, en este punto, de recordar este cuento, tan presente en el XIX. Gualterio, el marqués protagonista de la

historia decide casarse con una joven campesina, llamada Griselda. Un año después nace una hija del matrimonio, que vive en aparente felicidad. Pero Gualterio desconfía de las mujeres y decide poner a prueba a Griselda. Cuando la niña cumple dos años, se la lleva de casa diciendo a Griselda que no puede tolerar que una humilde campesina cuide a su hija, esperando que Griselda se rebele. Pero Griselda acepta la voluntad de su marido sin la menor protesta. Gualterio queda enternecido y se le saltan las lágrimas al ver la obediencia de su esposa. Pero como aún sigue desconfiando, tiene un segundo hijo con Griselda y al cumplir este los dos años, repite el secuestro. Gualterio repite su desprecio al origen de Griselda y Griselda repite su aceptación y sumisión a la voluntad de su marido. De nuevo Gualterio se entenece, de nuevo se le saltan las lágrimas. Pero aún le parece que no puede fiarse de Griselda. Por eso con frecuencia habla a su esposa de los hijos desaparecidos (Griselda nada sabe de ellos, ni de su destino ni de donde están) para ver si su esposa se queja. Pero Griselda sigue aceptando sumisa la voluntad de su marido y sigue sin expresar la menor protesta. Gualterio se entenece y se le saltan de nuevo las lágrimas, pero aún desconfía. Por eso comunica a Griselda que está avergonzado de su matrimonio con una campesina y ha decidido anularlo. Consigue una carta del Papa y despoja a Griselda de sus ropas, la echa de sus habitaciones y la obliga a servir con las criadas de la casa, en las condiciones más duras posibles. Así pasa Griselda quince años, mientras su marido la vigila, buscando alguna señal de desobediencia. Griselda nunca protesta y Gualberto sigue enternecido y llorando ante la conducta de su esposa, pero aún le parece que la prueba no está siendo suficiente. Al cabo de esos quince años comunica a Griselda que se va a volver a casar y que ha decidido que Griselda quede al servicio de su nueva esposa, esperando que esta vez Griselda proteste. Pero de nuevo Griselda acepta con perfecta sumisión, y de nuevo el marido enternecido está a punto de llorar, conmovido por la perfecta obediencia de su esposa. Pero aún no está satisfecho, aún desconfía. Por lo que un día llega la comitiva con la futura esposa de Gualterio. Este muestra la novia a Griselda y le dice que si no está de acuerdo en que esa joven es muy hermosa, más hermosa que Griselda, muy digna, más digna que Griselda, y mucho más adecuada que

Griselda para ser su esposa. Espera aún una última rebelión de Griselda, pero esta asiente a todas sus palabras, dice que su nueva esposa es la más digna y bella del mundo y muestra su disposición a servirla, si eso es lo que Gualterio desea. Gualterio entonces, conmovido, revela a Griselda que toda ha sido una prueba, que la joven que ha presentado como su futura novia es la hija de ambos y que restituye a Griselda su condición de esposa.

La presencia constante de esta historia en la vida española da testimonio de la preocupación que despertaba en amplias capas de la sociedad los deseos de independencia, de autonomía y de libertad que estaban aflorando en algunas mujeres de la época: el modelo de comportamiento femenino que se presenta en la historia de Griselda era del agrado del pensamiento dominante y por eso fue retratado y representado uno y otra vez, no solo a través de la republicación de la historia sino en poesías, teatro y narraciones de todo tipo.

Ya en 1804, Cándido María Trigueros, uno de los escritores ilustrados que estaban transitando el camino hacia un romanticismo incipiente, publicó su propia adaptación del tema (era un especialista en adaptar historias antiguas al gusto de la época): *El casado que lo calla*. La mujer protagonista de la historia, Águeda, es ocultada y vive en una prisión porque su marido, ambicioso, entiende que su matrimonio le quitaría el favor de altas y poderosas señoras. Poco después el marido de Águeda hace de alcahuete entre un poderoso Barón y ella misma y la envía a casa del Barón para ser su amante. Águeda se niega al deseo del Barón y cuando este le hace ver la conducta miserable de su marido, responde: “Debo a mi marido mi amor y mi fidelidad y soy su esposa, no soy su juez: el jefe que me ha dado el cielo y la naturaleza es preciso que tenga una prudencia superior a la mía” (Trigueros, 1804: 256). Esta frase de Águeda resume a la perfección el modelo de comportamiento que se desea de la mujer casada: la esposa nunca debe juzgar al marido, el marido es el jefe y la esposa la subordinada, este es el orden natural de las cosas y al tiempo el que ha establecido Dios, la inteligencia masculina es siempre superior a la femenina. Y para acentuar más esta “perfección moral” de Águeda, se expone una realidad (la conducta del marido) que justifica la rebelión y la condena. Pero la suprema virtud de Águeda es negar la realidad

para mantener el principio moral de la superioridad (intelectual, jerárquica y espiritual) del varón.

Es “modelo Griselda” que representa Águeda es invocado una y otra vez por todo tipo de escritores. La sumisión tiene que ser absoluta, de lo contrario el castigo es inmediato y total. En un periódico de esta ciudad, el *Correo de Sevilla*, en 1806, podemos encontrar un relato que nos da testimonio de una realidad que podemos corroborar por otras fuentes: *El loco por la pena es cuerdo*. Un marido vive atribulado por una mujer tiránica y de mal genio. El atribulado marido acaba internando a su inaguantable esposa en un manicomio. Tras de una estancia en ese manicomio la mujer sale pacífica y sumisa y así consigue el matrimonio consigue la felicidad. Como vemos esto va más allá de un relato: es una realidad que ha perseguido a muchas mujeres que cuando daban muestras de un comportamiento no admitido por la sociedad (o por el marido) eran tratadas como locas (no digo enfermas psiquiátricas porque ese es un término moderno; la palabra “locas” describe mejor la situación en la que se encontraban esas mujeres). Y esto no ocurrió solamente en el XIX español. Sin referirnos al celebre hospital de La Salpêtrière, podemos recoger el testimonio de Pigem Serra. Este psiquiatra catalán, en un artículo de la revista médica, *Anales de Medicina y Cirugía* de 1945, “La piroterapia, las curas de choque y la asociación de métodos en psiquiatría” explicaba que había tratado, en el instituto frenopático que dirigía, a mujeres embarazadas aquejadas de “de delirio de celos con fuertes altercados familiares” (Pigem, 1945: 263) o de “psicosis maniaco-depresiva en fase melancólica” (Pigem, 1945: 263) con inyecciones de cardiazol o electroshock: métodos clínicos de provocar un falso ataque de epilepsia que causaba enormes dolores y provocaba terror en los pacientes¹.

¹ Se ha hablado de las crisis de angustia que presentan los enfermos al inyectarles el cardiazol. Hay que atribuir estas manifestaciones en general, a que las dosis son insuficientes. Esta angustia va acompañada de sensación de muerte – dice el paciente – y desde ahora se opone a la continuación del tratamiento por el gran temor que le hacen las inyecciones. Si la inyección de cardiazol es con dosis insuficiente hay que repetirla inmediatamente añadiendo un c. c. más. Si la técnica ha sido correcta y cada inyección ha producido ataque epiléptico, se suelen poder hacer sin resistencia del enfermo 4 o 5

Y si no bastaba con la amenaza del manicomio para obligar a la mujer a comportarse de acuerdo al modelo Griselda, quedaba el recurso de la violencia de género, recomendada, sin ambages, como un medio legítimo y conveniente de conseguir una conducta ordenada y obediente de la mujer dentro del matrimonio.

Es el caso de un cuento de 1850, *La limpia de Burguillos, que lavaba los huevos al freíllos*. Fue publicado en el Semanario Pintoresco Español, la revista más prestigiosa y leída del momento, que se presentaba al público como perfecta “lectura de las familias” Su autor, José Jiménez Serrano (1821-1859) fue periodista, catedrático de Derecho Mercantil, perteneció al partido liberal, cervantista y cultivador asiduo del cuento y del cuadro de costumbres. No nos encontramos, por lo tanto, ante un carlista, un neocatólico o un ultramontano de la época sino de una persona que formaba parte de los círculos liberales y progresistas del momento, lo que hace aún más relevante el hecho de la concepción del matrimonio que podemos encontrar en el relato. El cuento, que intenta dar la apariencia de narración popular recoge las quejas de un propietario campestre que vive desdichado por el mal carácter y la obsesión de la limpieza de su mujer. El desdichado marido le cuenta sus penas a un campesino y este le ofrece al punto una solución tajante:

Mire su merced, con un chupón de olivo como este, –y cimbrea el campesino una bordasca capaz de poner en gobierno a doce potros cerriles – se pone la señorica como una malva. Por probar: dele su merced dos tomas esta tarde y por la noche una en el bodegón por darle gusto. (Jiménez Serrano, 1850: 264).

El marido protesta ante el consejo y dice que su esposa es una mujer fina y delicada y que no puede darle ese tratamiento, pero el campesino insiste:

Porque es señorica y delicada le sentará mejor: apuesto a que engorda y se pone como un clavel veraniego. Aparaditamente el

shocks. Pero incluso en estos casos puede ir naciendo un gran pánico en el paciente, que va en aumento a cada nueva inyección, desde la 4ª o la 5ª siendo difícil seguir llevando el tratamiento adelante.

remedio tiene las propiedades de la yerba betónica que cura a todo el mundo y todas las enfermedades. Por la misma mesmedad le había de venir a las mil maravillas, pues no estará hecha a salvas. Mi Basílisa era un basilisco; pero con mi prudencia y un solfeo ya no me sirve el látigo más que de respeto y autoridad, y lo que es el aperador tiene a la Culebra más blanda que las natillas. En fin, su merced ha de besar la vara y la señórica también. (Jiménez Serrano, 1850: 264).

El marido, convencido, decide aplicar el remedio y los efectos no se hacen esperar, según el narrador:

No quiero creer (por miedo a mis lectoras) que la medicina del retoño de olivo haga milagros contra antojos y manías, pero ello es lo cierto que Sofía desde entonces sale asida cariñosamente del brazo de su marido y en el campo y el hogar se recuesta voluptuosamente en su hombro: gobierna la casa con la majestad de una reina y la gracia de un niño, cuida mucho del orden en los gastos de la casa, se adorna con gusto y riqueza y ha conquistado a todas sus envidiosas. Tiene un hermosísimo color, sus ojos arden, sus labios provocan y hacen perder el juicio al más sensato si se sonríen, sus formas han tomado la belleza de Niobe, y aun sospecho que mi amigo está con esperanzas fundadas de tener un heredero (Jiménez Serrano, 1850: 264).

Y no deja de añadir el narrador que en la casa del matrimonio hay “en la sala de estrado una vara de olivo con seda y llores vestida cual si fuera mano de santo o respetuoso monumento de gloriosas hazañas” (Jiménez Serrano, 1850: 264).

La violencia de género como remedio de todos los males matrimoniales y como forma de hacer feliz no solo al agresor, sino también a la víctima.

La publicación del cuento de Jiménez Serrano no provocó ningún problema para el *Semanario* ni originó ninguna polémica (muy presentes en la prensa decimonónica por una enorme variedad de asuntos). La doctrina moral presente en el relato no resultaba difícil de admitir para la sociedad decimonónica. Hay que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrar retratos literarios negativos de la violencia de género, como es el caso del célebre cuento *El indulto*, de Emilia Pardo Bazán (entre otros de

la misma autora) o *Las brujas* de José María de Pereda. Aunque hay que indicar que en estos casos los autores (aristócratas y burgueses adinerados; personas de las capas superiores de la sociedad) presentan siempre las situaciones de violencia en las clases populares. Se identifica la conducta violenta con la ignorancia y, en muchos casos, con el alcoholismo. *Las brujas* de Pereda es paradigmático a este respecto. A pesar de todos los argumentos de Don Perfecto, el cura del pueblo, que busca hacer razonar a Teresa, esta sigue echando la culpa a la Miruella, la vieja del pueblo, de los cardenales que la llenan el cuerpo, diciendo que son mordiscos de bruja. El cura le indica que no son sino la huella de las constantes palizas de Gorio, su marido, extremo que queda confirmado cuando Gorio llega a la casa borracho y presume ante el cura de las palizas que da a su mujer: “¡Menuda paliza te vas a chumpar esta tarde! Cuando te digo que te vas a relamber de gusto... Misté, don prsbítero, cuando yo echo la mano por salva la parte a Teresona, y le aministro un par de morrás a mi gusto, vamos, no me cambio por...” (Pereda, 2011: 32). Pereda ya había presentado en *La leva* esta relación entre ignorancia, alcoholismo y malos tratos y en *Las brujas* amplía y detalla esta combinación. La presencia de la violencia de género, para autores conservadores, como Pereda y Pardo Bazán, era una realidad que podía ser presentada en la literatura, entre las clases populares, entre las más ignorantes y desfavorecidas. Pero no así en la burguesía o la aristocracia

Por eso resulta tan excepcional que en 1843, cuarenta años antes del cuento *El indulto* de Pardo Bazán, veintiséis años antes de *Las brujas* de Pereda, siete años antes de *La limpia de Burguillos*, de Jiménez Serrano, una joven de veintitrés años, sin experiencia previa en la literatura, sin una reputación que la defendiera de las críticas, sin pensar que tenía que ser prudente en su primera aventura literaria, publicara, en su primer libro de versos, un poema en el que se hablaba de hombres cobardes y viles, de monstruos brutales, de estrangulamientos, de cabellos arrancados, de cicatrices y huellas de golpes en los pechos, de heridas y de sangre. De mujeres, que viven entre el terror y el sufrimiento, atadas a las bestias que las maltratan, sin posibilidad de escapar, condenadas por las convenciones de una sociedad injusta. Hacía falta mucho valor, mucha entereza para atreverse a

denunciar, con esa claridad, la violencia que nadie quería ver.

El poema llevaba un título clarificador y para nada ambiguo: *El marido verdugo*. La joven que se atrevía a todo se llamaba Carolina Coronado. No sería la última vez que alzara su voz, sin temor a la presión de un mundo de hombres y a la condena de la sociedad en la que vivía. Pero, como dijo Rudyard Kipling y tanto repitió Michael Ende: esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1806). El loco por la pena es cuerdo. *Correo de Sevilla*, 9, 65-68.
- JIMÉNEZ SERRANO, José (1850). La limpia de Burguillos que lavaba los huevos al freíllos. *Semanario Pintoresco Español*, 14, 363-364.
- PEREDA, José María (2011). *Las brujas*. Edición de Raquel Gutiérrez Sebastián. Tremontorio.
- PIGEM SERRA, José María (1945). La piroterapia, las curas de choque y la asociación de métodos en psiquiatría. *Anales de Medicina y Cirugía*, Segunda época, XXI(XVIII), 260- 264.
- TRIGUEROS, Cándido María (1804). El casado que lo calla. En C. M. Trigueros, *Mis pasatiempos, almacén de fruslerías agradables por el último continuador de La Galatea I*. (pp. 196-260). Imprenta de la viuda de López.

VIOLENCIA Y MUJER MIGRANTE
EN LA MIGRALITERATURA
DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

VIOLENCE AND MIGRANT WOMEN IN THE
MIGRALITERATURE BY EDUARDO GONZÁLEZ
VIAÑA

Rafael OLIVER MIRANDA
Universidad de Sevilla

Resumen

El rol de la mujer migrante en el flujo migratorio de los últimos años está siendo determinante, ya que es la mujer la que sale de su país de origen y en mayor proporción que el hombre, debido a nuevas oportunidades laborales que se ofrecen en los países de destino, sobre todo, de países latinoamericanos a EE.UU. Esta realidad social tiene su reflejo en un nuevo género narrativo llamado *migraliteratura*, en el que escritoras y escritores actuales narran los peligros y amenazas a las que se enfrentan las mujeres en su viaje del sur al norte. Escritores como el peruano Eduardo González Viaña, que a través de su amplia su obra denuncia la situación de discriminación de la mujer migrante y defiende el derecho de la misma a una vida digna.

Palabras clave: Mujer, migración, frontera, migraliteratura.

Abstract

The role of migrant women in the migratory flow of recent years has been decisive, since it is women who leave their country of origin and in greater proportion than men, due to new job opportunities offered in the countries of destination, especially from Latin American countries to the U.S. This social reality is reflected in a new narrative genre called *migraliterature*, in which current writers narrate the dangers and threats faced by women on their journey from south to north. Writers such as the Peruvian Eduardo González Viaña, who, through his extensive work,

denounces the situation of discrimination against migrant women and defends their right to a dignified life.

Keywords: Woman, migration, border, migraliterature.

1. CONTEXTO

La mujer migrante latinoamericana se enfrenta, desde que sale de su lugar de origen, hasta que logra cruzar la frontera de forma ilegal e ingresa a los Estados Unidos, a numerosos peligros y diferentes tipos de violencia física y psicológica que hacen que, muchas veces, no logre su objetivo. Pero para aquellas que logran atravesar el muro, esta violencia sigue estando presente amenazando su día a día en un nuevo territorio que se comporta de forma hostil.

El escritor peruano Eduardo González Viaña, reconocido defensor de los derechos de los migrantes y una de las figuras más destacadas de la migraliteratura actual, retrata esta compleja realidad en tres de sus obras: *El amor de Carmela me va a matar*, *Siete noches en California* y, especialmente, *Horas con María Laura*. En esta última, narra la historia de una mujer migrante en Estados Unidos que sufre el acoso constante de su exmarido, quien la persigue y amenaza en cada lugar al que va. Un relato marcado por el miedo y la lucha, que sirve como ejemplo de la vulnerabilidad en la que se encuentran muchas mujeres migrantes latinoamericanas tras cruzar la frontera.

En esta ponencia, se analizará la relación entre estas historias literarias y la situación actual de la mujer migrante latinoamericana en su travesía, ingreso y residencia en Estados Unidos. A través de estos relatos, se nos plantea un final inesperado y, al mismo tiempo, una profunda reflexión sobre los derechos, los peligros y el futuro de las mujeres migrantes en su legítima búsqueda de una vida mejor.

2. MUJER Y MIGRACIÓN

Las mujeres latinoamericanas juegan un papel crucial en el movimiento migratorio actual hacia los Estados Unidos. A pesar de tener numerosos retos por delante, persisten y contribuyen

significativamente a las economías y sociedades tanto de sus países de origen como de destino. Su migración no solo refleja una búsqueda de mejores oportunidades, sino también una enorme fuerza de voluntad y capacidad de adaptación a todo tipo de situaciones, que hacen que su presencia promueva el impulso de cambios positivos en las dinámicas familiares y comunitarias. El viaje de un migrante desde su país de origen en Latinoamérica hacia los Estados Unidos a través de la frontera de forma ilegal, es una travesía peligrosa, llena de obstáculos y desafíos, sobre todo si se trata de una mujer. Las mujeres representan una parte significativa de la población migrante en Latinoamérica y, en su travesía hacia un nuevo país, enfrentan constantes amenazas y peligros. Además de los riesgos propios del proceso migratorio, suelen ser víctimas de violencia de género, explotación laboral y dificultades para acceder a servicios básicos como la atención médica y la educación. A pesar de estos obstáculos, la mujer migrante sigue desempeñando un papel central en el flujo migratorio hacia Estados Unidos, contribuyendo con su esfuerzo a la estabilidad de muchas familias a ambos lados del continente.

Pero... ¿cuál es realmente el papel de la mujer latinoamericana en la migración? Son varias las razones por las que la mujer ocupa hoy un lugar tan destacado en el flujo migratorio desde Latinoamérica hacia su destino más anhelado: Estados Unidos. Entre los principales motivos que impulsan estos desplazamientos se encuentran:

- *Búsqueda de oportunidades económicas*: muchas mujeres migran en busca de empleo para poder sostener a sus familias.
- *Reunificación familiar*: algunas emprenden el viaje con el objetivo de reunirse con familiares que ya residen en Estados Unidos.
- *Huida de la violencia*: mujeres de países como El Salvador, Honduras, Guatemala y Venezuela escapan de la violencia doméstica y callejera o la inestabilidad política.
- *Acceso a mejores servicios*: buscan mejorar su calidad de vida y la de sus hijos a través de un mejor acceso a la educación y la salud.

Por otro lado, una vez que la mujer ha cruzado la frontera, los sectores laborales más accesibles y las principales áreas de contribución económica suelen ser el trabajo doméstico, el sector salud, la agricultura, la manufactura, la industria alimentaria, las grandes superficies, el sector servicios y el emprendimiento.

En primer lugar, muchas mujeres latinoamericanas encuentran empleo en el servicio doméstico, desempeñando tareas esenciales como la limpieza y el cuidado de niños y ancianos. En segundo lugar, el sector de la salud representa una fuente importante de empleo, con un número significativo de mujeres migrantes que trabajan como enfermeras y cuidadoras. En tercer lugar, la agricultura y la manufactura también ofrecen oportunidades, ya que muchas mujeres participan en labores agrícolas y en fábricas, contribuyendo significativamente a estos sectores. Finalmente, en el ámbito empresarial y del emprendimiento, algunas mujeres migrantes logran establecer sus propios negocios, impulsando la economía local y generando empleo.

Lamentablemente, una vez que han cruzado la frontera y logrado establecerse con algún tipo de empleo remunerado, los peligros para estas mujeres no desaparecen. Al contrario, continúan enfrentándose a amenazas que ponen en riesgo su bienestar. Entre los desafíos más comunes que las acechan se encuentran:

- *Violencia y abuso*: las mujeres migrantes son especialmente vulnerables a la violencia y explotación, tanto durante el viaje como en el país de destino.
- *Discriminación y racismo*: enfrentan una constante discriminación de género y racial, tanto en el ámbito laboral como en la sociedad en general.
- *Barreras legales*: muchas tienen dificultades para obtener documentación legal y viven bajo el riesgo permanente de deportación.
- *Salud y bienestar*: el acceso a servicios de salud, incluyendo atención prenatal y reproductiva, suele ser limitado o inadecuado.
- *Carga familiar*: además de sus empleos, muchas mujeres migrantes asumen la responsabilidad de cuidar a sus familias, tanto en el país de destino como en el de origen, a través del envío de remesas.

Por otra parte, un factor crucial pero pocas veces mencionado es el impacto económico que generan estas mujeres en las comunidades de origen y destino una vez que comienzan a trabajar. Una proporción significativa de sus ingresos es enviada a sus familias en sus países de origen, lo que las convierte en un pilar fundamental para la economía de estos hogares.

Además de este apoyo financiero, su migración transforma las dinámicas familiares, ya que rompen con estructuras tradicionales y asumen roles de liderazgo económico que, en muchos casos, serían impensables en sus lugares de origen. Como consecuencia lógica, este fenómeno impulsa su empoderamiento y provoca cambios sociales profundos. La migración no solo puede empoderar a las mujeres, sino que efectivamente lo hace, otorgándoles mayor autonomía y capacidad de decisión, con efectos transformadores en sus comunidades de origen.

A todo esto, podemos añadir que, las mujeres migrantes, contribuyen a la diversidad cultural en Estados Unidos, al traer consigo sus tradiciones enriquecen las comunidades locales, fortalecen el intercambio y expanden la identidad del país que las recibe.

Por último, en lo que respecta a las políticas de apoyo a las mujeres migrantes, existen diversas organizaciones que les brindan asistencia legal, social y emocional. Estas entidades las acompañan el proceso de integración, y las ayudan a enfrentar los múltiples desafíos y obstáculos que surgen en su camino. Además, dentro de las políticas migratorias que impactan directamente a las mujeres migrantes, se incluyen aquellas relacionadas con el asilo para víctimas de violencia de género y la protección laboral para trabajadoras domésticas, medidas fundamentales para garantizar sus derechos y seguridad.

3. LA MUJER MIGRANTE EN LA MIGRALITERATURA

Al analizar la literatura existente sobre migración en su contexto geográfico, histórico y cronológico, se constata una amplia producción narrativa sobre este fenómeno a nivel global. Términos como *literatura migrante*, *de inmigración* o *migracional* aparecen en ensayos y artículos para referirse a

distintas formas de representación del desplazamiento humano en la literatura. Sin embargo, no existe un concepto unificado que englobe específicamente la producción en español que aborda la experiencia migratoria de personas latinoamericanas hacia Estados Unidos.

Por ello, propongo la noción de *migraliteratura* para agrupar la literatura de migración en español, escrita por autoras y autores de Latinoamérica, y centrada en la experiencia de quienes dejan sus países de origen con la esperanza de cruzar la frontera y encontrar mejores condiciones de vida.

Del mismo modo, aunque existen numerosos artículos y estudios sobre Eduardo González Viaña, la mayoría se enfocan en obras específicas, sin ofrecer un análisis integral de su producción literaria relacionada con la migración.

Por estas razones, considero necesario consolidar un concepto que agrupe toda creación vinculada a la experiencia migratoria. La *migraliteratura* no solo organiza estos relatos, sino que los enmarca como una literatura de denuncia y defensa de los derechos del migrante, narrando el viaje del sur al norte y el cruce de una frontera que, casi siempre, lo marcará como ilegal. Un trayecto que implica no solo un cambio geográfico, sino también el enfrentamiento con barreras culturales, ideológicas, lingüísticas, religiosas y étnicas.

Las temáticas más recurrentes en este género narrativo incluyen la figura de la mujer como protagonista, el viaje largo y peligroso, la muerte como un personaje más, la frontera como último obstáculo, el río y el agua como amenazas constantes, el sur y el norte como polos de origen y destino, el sueño americano, los paisajes y la naturaleza, los sueños, los animales, la música, los regresos, el nomadismo y la trashumancia, el desarraigo, los transterrados, los indocumentados, las mafias y las comunidades.

A partir de estos elementos surge una reflexión fundamental: ¿cuál es el papel de la mujer en el complejo y peligroso proceso migratorio, desde que abandona su hogar hasta que cruza la frontera con la esperanza de llegar a Estados Unidos?

Las evidencias muestran que muchas familias migrantes son lideradas por mujeres, quienes trabajan con determinación durante años para lograr que sus seres queridos también puedan llegar, tras un viaje lleno de peligros y, en algunos casos, la muerte.

Por ello, la migración de mujeres latinoamericanas a Estados Unidos es un tema recurrente en la literatura contemporánea, que retrata sus experiencias, desafíos y resiliencia en la búsqueda de mejores oportunidades. Estas narrativas no solo relatan el proceso migratorio, sino que también exploran cuestiones de identidad, género y la lucha por la supervivencia en un entorno frecuentemente hostil.

Autoras como Sandra Cisneros, en su obra *La casa en Mango Street*, y Reyna Grande, en *La distancia entre nosotros*, abordan la experiencia de ser mujer y migrante en Estados Unidos. Sus obras retratan no solo los desafíos comunes de la migración, como la separación familiar y la adaptación a una nueva cultura, sino también las barreras adicionales impuestas por el género. La discriminación, la violencia de género, la explotación laboral y las dificultades para acceder a servicios básicos son temas recurrentes en estas narrativas.

La migraliteratura también destaca la capacidad de estas mujeres para sobreponerse a la adversidad, y las convierte en símbolos de resistencia y esperanza. Las historias narradas por mujeres migrantes ofrecen una perspectiva íntima de la migración, al resaltar el papel fundamental de las relaciones familiares, la maternidad y las redes de apoyo comunitario en su supervivencia e integración en el país de destino.

En síntesis, la migraliteratura se ha convertido en un medio poderoso para visibilizar las experiencias de las mujeres migrantes, ofreciendo una ventana a sus realidades y contribuyendo a un entendimiento más profundo de las dinámicas de género dentro del fenómeno migratorio.

Podemos identificar dos tipos de relatos en los que la mujer migrante es protagonista dentro de la migraliteratura: aquellos que narran su vida en Estados Unidos y aquellos que retratan su experiencia en el país de origen, ya sea antes de emprender el viaje o durante el trayecto migratorio.

Estas obras presentan diversas perspectivas sobre la experiencia de la mujer migrante latinoamericana en Estados Unidos, abarcando desde la ficción hasta la autobiografía y ofreciendo una visión profunda y auténtica de esta compleja realidad.

En particular, muchos de estos libros retratan de manera cruda y realista las dificultades que enfrentan las mujeres migrantes en

su peligroso trayecto hacia Estados Unidos, destacando tanto su fortaleza como las adversidades a las que se enfrentan.

Algunas de las obras y autores que abordan este tema son: *Hot sur* (2024) de Laura Restrepo, *Paraíso travel* (2001) de Jorge Franco, *La mujer sándwich* de Gioconda Belli, *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Rumbo al sur, deseando el norte. Un romance en dos lenguas* de Ariel Dorfman, *Maternidad imposible* (2012) de Irene Villar, *Radio ciudad perdida* de Daniel Alarcón o *El camino de Santiago* y *Hablar con la Santa Muerte*, ambas de Eduardo González Viaña.

4. EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

Dentro de la migraliteratura, uno de los escritores más representativos es Eduardo González Viaña (Chepén, Perú, 1941), autor de novelas, cuentos y artículos periodísticos. Ha sido profesor en diversas universidades, entre ellas Western Oregon University, donde obtuvo el título de Profesor Emérito.

Comprometido con la defensa de los derechos de los inmigrantes hispanos, su obra aborda el fenómeno migratorio con un enfoque humanista y una fuerte reivindicación del español como identidad cultural. En 2021 fue nombrado Agregado Cultural del Perú y desde 2015 es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE).

Su novela *El corrido de Dante* obtuvo el Premio Latino Internacional en 2007, superando a figuras como Gioconda Belli e Isabel Allende. También ha sido finalista del Premio Planeta (2016) y ganador de reconocimientos como el Premio Internacional de Relato Juan Rulfo. Con más de 70 obras publicadas, González Viaña se ha consolidado como una de las voces más influyentes en la literatura de la migración.

5. LA MUJER MIGRANTE EN LA OBRA DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

Al analizar la obra de González Viaña dentro de la migraliteratura, encontramos que varias de sus novelas tienen como protagonistas a mujeres migrantes que narran su historia con voz propia. En particular, destacan cinco personajes femeninos que

pueden agruparse en dos categorías. Por un lado, tres mujeres comparten un mismo sueño: llegar a Estados Unidos y vivir en libertad – Doña Asunción, Carmela y Emma –. Por otro, dos historias abordan la intersección entre género, violencia y migración, con Leonor y María Laura como protagonistas, ambas encaminadas hacia un destino común.

Como ejemplo del primer grupo destacamos *El amor de Carmela me va a matar*. En esta novela, una mujer adulta es engañada a través de internet con la falsa promesa de casarse con un ciudadano estadounidense y obtener la residencia. Al cruzar la frontera, su ilusión se transforma en una pesadilla: sometida a un régimen de explotación doméstica y sexual, vive bajo la constante amenaza de ser denunciada y deportada.

El relato culmina en una escena cinematográfica: Carmela avanza lentamente por el pasillo de una iglesia, donde la espera una monja confidente. En su mano lleva un revólver, símbolo de su liberación, aunque el precio exacto de esta queda en la ambigüedad. En *El amor de Carmela me va a matar*, la protagonista rompe con su destino impuesto, rebelándose contra la opresión.

En el segundo grupo de historias, las protagonistas rompen con los roles impuestos y desafían el control de los hombres que las han sometido. Estas mujeres no solo se rebelan, sino que imponen su propia justicia, sorprendiendo a maridos que jamás imaginaron ser confrontados.

Como se anticipó en *El amor de Carmela me va a matar*, la migración no garantiza la seguridad de las mujeres. Ser migrante y mujer las convierte en blanco de violencia de género, un tema central en *Siete noches en California* y *Horas con María Laura*, donde González Viaña retrata esta lucha de manera simbólica y contundente.

En *Siete noches en California*, un hombre despedido, incapaz de aceptar que su esposa e hija lo abandonaron tras años de maltrato, recurre a un chamán para traerlas de regreso mediante hechizos y sueños manipulados. Durante siete noches, el brujo trabaja en su conjuro, logrando que la mujer empiece a aparecer en los sueños del agresor.

Sin embargo, ella también ha buscado ayuda en una vidente, quien revierte el hechizo. En la última noche, el marido, confiado, abre los brazos para recibir a su esposa soñada, pero su expresión

cambia al notar que ella avanza con un revólver en la mano. En el último momento, la mujer pasa de largo y desaparece. El hombre, aterrorizado, huye, mientras en otro lugar ella arroja a su hija y se va a dormir. La vidente recoge sus cartas y sonríe: el verdadero poder ha cambiado de manos.

En el otro relato, *Horas con María Laura*, un exmilitar violento, con influencias a ambos lados de la frontera, irrumpe en la casa donde su esposa se ha refugiado con su hijo. Con actitud desafiante, le deja claro que ha venido para quedarse.

Al inicio, María Laura mantiene un tono sumiso, pero a medida que la conversación avanza, su voz se vuelve firme. Relata los abusos sufridos desde su matrimonio forzado en la infancia, hasta que un giro inesperado cambia la escena: le apunta con un arma a la sien. El hombre, que siempre la humilló, ahora se arrodilla, llora y suplica. Ella lo expulsa con una advertencia final: si regresa, recibirá un disparo. Él se aleja, encogido, convertido en la sombra patética de lo que fue.

Tras cerrar la puerta, María Laura observa cómo desaparece en la distancia, mientras su hijo, ajeno al dramatismo, toma la pistola de juguete con la que ella había apuntado y se marcha a jugar.

6. CONCLUSIÓN

La migración ha sido, a lo largo de la historia, un motor de cambio social, económico y cultural. En la actualidad, la migración latinoamericana hacia Estados Unidos sigue siendo una de las más significativas y complejas, marcada por desafíos que van desde la pobreza y la violencia hasta las barreras políticas y legales. Millones de personas han cruzado y continúan cruzando fronteras en busca de una vida digna, enfrentando enormes dificultades en el camino.

En este proceso, el papel de la mujer migrante es especialmente relevante, pues enfrenta obstáculos adicionales debido a las desigualdades de género. No solo deben sortear los peligros del viaje y las dificultades de la integración, sino que también cargan con responsabilidades familiares y corren el riesgo de sufrir violencia y explotación. A pesar de ello, las mujeres migrantes son símbolo de resistencia y fortaleza, y sus

historias han encontrado un eco en la migraliteratura.

En este sentido, la migraliteratura no solo actúa como un espejo de la cruda realidad de estas mujeres, sino que también les da voz. Obras de escritoras y escritores como Sandra Cisneros, Reyna Grande y, sobre todo, Eduardo González Viaña, ofrecen una mirada profunda y humana a sus vivencias, alejándose del discurso abstracto con el que muchas veces se aborda la migración.

De cara al futuro, es fundamental que tanto las políticas migratorias como la sociedad en general reconozcan las necesidades específicas de las mujeres migrantes. Esto implica la creación de marcos legales que protejan sus derechos, así como iniciativas que impulsen su integración y empoderamiento. Asimismo, es crucial que estas historias sigan siendo visibilizadas en la literatura y los medios de comunicación, no solo para sensibilizar a la población, sino también para promover cambios sociales significativos.

El destino de la migración estará determinado por la manera en que se aborden las intersecciones entre género, derechos humanos y justicia social. Las mujeres migrantes, con su valentía y determinación, continuarán siendo protagonistas de esta transformación global.

Esa es precisamente la razón de ser de la migraliteratura: un género narrativo que denuncia la indefensión y criminalización del migrante, nos recuerda que la realidad sigue superando a la ficción y nos invita a empatizar con quienes viven el desarraigo y la incompreensión. Escritores como Eduardo González Viaña nos enseñan que este camino, que de alguna forma todos recorreremos, marca de por vida. Como él mismo señala: “La experiencia del exilio y la migración es de muerte. Mueren tus recuerdos, muere tu gente”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, Daniel (2007). *Radio ciudad perdida*. Alfaguara.
- ARENAS, Reinaldo (2022). *Antes que anochezca*. Tusquets.
- CISNEROS, Sandra (2022). *La casa en Mango Street*. Debolsillo.
- DORFMAN, Ariel (2003). *Rumbo al sur, deseando el norte*. Planeta.
- FRANCO, Jorge (2001). *Paraíso Travel*. Editorial Planeta Colombiana.

- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2008). *El corrido de Dante*. Alfaqueque ediciones.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2010). *El amor de Carmela me va a matar*. Axiara Editions.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2011). *Los sueños de América*. Axiara Editions.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2015). *Hablar con la Santa Muerte*. Axiara Editions.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2017). *El camino de Santiago* Axiara Editions.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2021). *Siete noches en California y siete noches más*. Lapix Editores.
- GRANDE, Reyna (2020). *La distancia entre nosotros*. Barcelona: La casita roja ediciones.
- RESTREPO, Laura (2024). *Hot sur*. Barcelona: Alfaguara.
- VILLAR, Irene (2012). *Maternidad imposible*. Lengua de trapo.

LA RELATIVIDAD DE LA REALIDAD: UN RETRATO DE SILVIA LABAYRU POR LEILA GUERRIERO

THE RELATIVITY OF REALITY: A PORTRAIT OF SILVIA LABAYRU BY LEILA GUERRIERO

Rocío ALTINIER

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En *La llamada. Un retrato* (2024) la periodista argentina Leila Guerriero construye un extenso y complejo perfil de Silvia Labayru, sobreviviente del terrorismo de Estado que tuvo lugar en la década de los '70 en Argentina, durante la última dictadura militar. Esta composición híbrida, que se mueve entre la crónica, el perfil, la reconstrucción testimonial y el ensayo, permite vislumbrar, por una parte, nuevas preguntas y perspectivas sobre las violencias políticas de la Argentina dictatorial y sus resonancias actuales. Por la otra, interroga las formas discursivas disponibles y posibles que los documentos históricos y los géneros de no ficción son capaces de articular para contar estas formas específicas de la violencia sexual.

Palabras clave: dictadura militar Argentina, violencia sexual, testimonio, crónica, discursividad

Abstract

In *La llamada. Un Retrato* (2024), Argentinian journalist Leila Guerriero constructs an extensive and complex profile of Silvia Labayru, a survivor of the State terrorism that took place in Argentina during the last military dictatorship in the 1970s. On the one hand, *La llamada* – a hybrid composition that moves between chronicle, profile, reconstruction of testimonies and essay – allows us to consider new questions and perspectives on the political violence during Argentina's last dictatorship and their current resonances. On the other hand, it interrogates the

available and possible discursive forms that historical documents and non-fiction genres are able to articulate in order to narrate these specific forms of sexual violence.

Keywords: Argentinian military dictatorship, sexual violence, testimony, chronicle, discursivity

1. INTRODUCCIÓN: CONTAR EL TERRORISMO DE ESTADO

La reconstitución democrática en 1983 habilitó en Argentina nuevos espacios para la interlocución sobre el pasado traumático reciente: el Juicio a las Juntas¹, por nombrar un episodio fundamental en la reconstrucción, denuncia y castigo de los delitos de lesa humanidad perpetrados por las fuerzas militares desde por lo menos 1976, representa un hito histórico que habilitó una escucha (social y jurídica) de los y las sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y familiares de desaparecidos y desaparecidas. Durante estos primeros años postdictadura se llevó adelante un abordaje de la violencia represiva en clave de “prueba” (Franco y Feld, 2015), en tanto los juicios buscaron no solo condenar a los culpables, sino que también restituir “la verdad” sobre el terrorismo de Estado. Así, la escena de la ley aparece como espacio de resolución de ese pasado (Álvarez, 2020) y el informe titulado *Nunca más* publicado por la CONADEP², que presenta investigaciones sobre las desapariciones forzadas y recopila las declaraciones presentadas en los juicios, representa la síntesis testimonial por excelencia de ese

¹ El juicio a las juntas tuvo lugar en 1985 y, sobre la base de 711 casos presentados producto de la investigación de la CONADEP, se logró comprobar la responsabilidad conjunta de las fuerzas militares sobre los casos de privación ilegítima de la libertad, la aplicación sistemática de torturas, el asesinato de cautivos y saqueo de bienes privados. En esta primera etapa judicial, el tribunal sentenció, con condenas disímiles, la culpabilidad de los comandantes de las fuerzas.

² Se trata de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas, creada en diciembre de 1983 por el nuevo presidente democrático Raúl Alfonsín. Esta Comisión tenía como objetivo investigar las desapariciones forzadas de personas, la sustracción de bebés y el ocultamiento o destrucción de pruebas. El informe final de esta investigación, el ya famoso *Nunca más*, se entregó al presidente el 20 de diciembre de 1984.

pasado de violencia estatal.

Por su parte, las películas estrenadas casi inmediatamente después de la finalización del gobierno de facto, *La historia oficial* (1985) y *La noche de los lápices* (1985), por caso, replican algunas de las claves interpretativas que este primer informe oficial: la responsabilización al Estado por la violencia ejercida hacia miembros de la sociedad civil a los que se presenta, en la gran mayoría de los casos, alejados de sus experiencias como miembros de la guerrilla. Opera, en estos casos y a modo estratégico en pos del reconocimiento de sus derechos civiles, un silenciamiento de su participación en la militancia política (Crenzel, 2016). Durante esta primera postdictadura, además, el testimonio adquirió una importancia y reconocimiento aún más vigoroso que el que recibió la ficción producida sobre el tema: “Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad; la imaginación era innecesaria, casi irreverente” (Gamerro, 2015: 472).

Un repaso por las modulaciones y características de estas narrativas testimoniales que emergieron con posterioridad³ permite entrever las transformaciones que fueron adquiriendo en las décadas siguientes: a finales de los años ‘80 y principios de los años ‘90, con las llamadas “leyes de impunidad”⁴, se inaugura un periodo de ausencia de justicia que coarta el reconocimiento de los derechos de las víctimas sometidas a todo tipo de tormentos y torturas y, en consecuencia, de la sociedad civil a conocer y re-

³ De todas formas, no es necesario trasladarse directamente al periodo postdictadura para identificar las producciones narrativas sobre las violencias de Estado y sus transformaciones. Según afirma García (2024), ya durante el periodo dictatorial las ficciones surgieron como una modulación discursiva que, mediante una representación elíptica de la violencia que le permitía eludir la censura, la narraba.

⁴ Se trata de la Ley de Punto Final (1986) y la Ley de Obediencia Debida (1987). La primera estableció que, tras sesenta días, las causas judiciales de aquellos que no fueran citados a declarar quedarían sin efecto. La segunda consideraba la mayoría de los delitos cometidos por militares (a excepción del robo de propiedad privada y la identidad civil y sustracción de menores) como acciones realizadas bajo coacción. A la vez, en 1989 y 1990, ya durante el gobierno de Carlos Menem, se promulgaron los indultos presidenciales que amnistiaron a los jefes militares procesados por violaciones a los derechos humanos, como así también a guerrilleros procesados.

conocer a los culpables de los hechos y las particularidades de sus crímenes. Con la inhabilitación que en buena medida se impone para la actuación judicial, las narraciones sobre las experiencias concentracionarias quedaron a su vez coartadas en sus posibilidades testimoniales: la escucha se cierra y el relato se constriñe.

Algunos años más tarde este escenario muta. En facultades, colegios, sindicatos y barrios comenzaron a conformarse las “comisiones por la memoria” con el objetivo de reconstruir las historias de los y las desaparecidas, a la vez que diferentes organismos de derechos humanos se abocaron a transformar ciertos espacios públicos en “espacios de memoria”: no solo las biografías de los y las afectadas directa o indirectamente por la dictadura militar eran revisitadas comunitariamente, sino que las intervenciones topográficas lograron resignificar las intersecciones entre experiencia histórica, política y urbana.

Hacia mediados de los años ‘90 emergieron nuevas iniciativas para (re)construir una memoria que, con el paso de los años, se volvía intergeneracional. La creación de la organización H.I.J.O.S.⁵ inaugura una transformación en las formas de referir el pasado dictatorial, ensayando perspectivas y vocabularios novedosos en comparación con los articulados anteriormente. Desde el ámbito jurídico pero también desde espacios y lenguajes políticos (asambleas, actos, escraches) y artísticos (literatura, cine, teatro) la generación de los y las hijas, desde nuevas identidades y perspectivas políticas, reinventan las formas de significar y narrar la dictadura militar y sus posteriores consecuencias, tanto personales como civiles y sociales. A diferencia del estatuto concedido en los ‘80, a partir de los años ‘90 la ficción “se presenta como un territorio fértil para indagar temas como la personalidad de los verdugos, las zonas grises entre aquellos y las víctimas y el papel de la sociedad civil en la reproducción del terror militar” (García, 2024: 44).

⁵ La sigla responde al nombre de la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Se trata de una organización compuesta, justamente, por hijos e hijas de desaparecidos y desaparecidas que al crecer tomaron las riendas discursivas para contar sus propias historias marcadas por la violencia política que les arrebató a sus padres y madres.

Ya en el nuevo milenio, concretamente en el 2003, se implementan nuevas políticas de memoria que sacuden el estado de cosas previo: se declara de forma definitiva la inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida, Punto Final y los indultos por parte de la Corte Suprema de Justicia y se reabren los juicios a los represores. Estas políticas no solo significaron una reparación en términos jurídicos, sino una ruptura narrativa en la reconstrucción memorialista. En este marco, la reedición del *Nunca más* con un nuevo prólogo que reubica los debates en torno a la dictadura desde nuevas perspectivas simbólicas e históricas resulta un ejemplo patente de las disputas narrativas en torno a ese pasado, de alguna forma siempre abierto a intervenciones que reactualizan su lectura, y con ello, su escritura. Según entiende Victoria Álvarez (2020), toda esta época, además,

abrió la puerta para la aparición de denuncias y de nuevas reflexiones respecto a los distintos tipos de violencias ejercidas durante la dictadura. Esas nuevas narraciones restauraron identidades políticas y permitieron inscribir las experiencias individuales en un relato integrador [...]. En esta nueva coyuntura, y de la mano de cambios en la legislación internacional, se empezó a plantear la necesidad de considerar la violencia sexual padecida en los centros clandestinos de detención como un delito de lesa humanidad y, también, de diferenciarlo de los tormentos (Álvarez, 2020: 24).

Cabe considerar también, en la sucesión de todas estas transformaciones del discurso público y jurídico en torno a la violencia política de los setenta en Argentina, las ficciones y otros lenguajes artísticos que ensayaron sus propias articulaciones. No es el objetivo de este artículo reconstruir todo ese derrotero aquí, sin dudas extenso y complejo, pero sí mencionar y destacar que estas manifestaciones también han estado sujetas a transmutaciones fuertemente vinculadas a las posibilidades que sus contextos de enunciación habilitaron.

La ficción ha imaginado el horror desde miradas militantes, represivas, infantiles. Ha apelado a narraciones que traspasan fronteras genéricas. La pura invención se ha entrecruzado con el archivo histórico y con los testimonios. Se han ficcionalizado

historias reales, escrito historias personales y se han propuesto nuevas posibilidades narrativas y lingüísticas desde el campo de la pura imaginación sobre la base de sucesos históricos. Se transformaron también los registros y tonos posibles: a los intentos de representación del horror, a la denuncia directa o solapada y las formulaciones del dolor individual y colectivo se han sumado los cuestionamientos a la vida militante, el humor para contar lo atroz, la ironía para tramitar los duelos. La serie literaria (y artística en general) no dejó ni deja de dialogar, de forma más o menos directa, con la serie social que, como se expuso en las líneas anteriores, (re)discute continuamente su pasado, su presente y su futuro histórico. Si como afirma Michael Pollak (2006), los testimonios se dan en directa relación con las condiciones sociales que los vuelven comunicables, y que varían a lo largo del tiempo y del espacio, podemos considerar interrelaciones similares entre literatura y realidad histórica: narraciones que se habilitan, pero también se interrogan y desarticulan unas a otras.

Este brevísimo recorrido por algunas de las diferentes instancias discursivas por las que, condicionadas por las interfaces política, cultural y jurídica, pasaron las narraciones sobre la última dictadura militar argentina exhiben dos cuestiones que me interesa particularmente abordar en *La llamada. Un retrato* de la autora argentina Leila Guerriero. En primer lugar, pretendo analizar las modulaciones que adquieren los discursos que, apelando en este caso a diferentes lenguas, formatos y estrategias, sugieren siempre nuevas formas de contar “lo mismo” sobre el pasado dictatorial. En segunda instancia, y en íntima relación con lo anterior, consideraré las formas posibles de emergencia del testimonio (judicial, periodístico y literario) sobre la violencia de género y sexual en los centros de detención clandestinos que el texto articula.

En esta línea, este trabajo se propone identificar qué marcos de audibilidad concede la elaboración cronística de Guerriero, es decir, qué tipo de escucha habilita el trabajo periodístico en torno a la historia que su perfil reconstruye y qué escritura literaria sobre la experiencia de violencia posibilita esa particular escucha. Si, tal como afirma Angenot (2010), la hegemonía discursiva establece “los límites de lo decible y lo pensable en unas

coordenadas sociohistóricas” (2010: 10), interesa indagar sobre esas posibilidades pero, ante todo, sobre su exhibición y cuestionamiento en *La llamada*. Es así que me propongo establecer un recorrido por esta composición híbrida, que se mueve entre la crónica, el perfil, la reconstrucción testimonial y el ensayo, para señalar no solo las posibilidades narrativas que la autora propone para la reconstrucción memorialista (subjetiva y colectiva) de la última dictadura militar, sino también para describir cómo el trabajo escritural, de montaje y reelaboración sobre todas esas posibilidades permite iluminar nuevos anclajes semióticos posibles sobre ese pasado que, como vimos, no deja de (re)contarse.

2. UN PERFIL ANFIBIO

La llamada. Un retrato (2024) constituye un extenso perfil de Silvia Labayru, una sobreviviente del terrorismo de Estado que tuvo lugar en la década de los ‘70 en Argentina, durante la última dictadura militar. El retrato sobre el que trabaja su autora, Leila Guerriero, construye y aborda un complejo y variado entramado testimonial que ensaya una minuciosa disección de la experiencia personal (aunque también es la de un grupo) de una joven militante que sobrevive al secuestro, torturas, violaciones y al parto en cautiverio y que, una vez en libertad, es juzgada y rechazada por cierta parte de sus (ex)compañeros de militancia al ser acusada de colaboracionista⁶. A través de una investigación sobre

⁶ La figura de la traición reaparece de forma constante en los relatos e imaginarios de los y sobre todo las sobrevivientes de los centros clandestinos de detención. Este es un hecho explicitado por sobrevivientes que afirman haber sido interrogados/as sobre las razones de su supervivencia, sino directamente señalados/as como colaboracionistas. Tal y como explica Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* (1998): “El sujeto que se evade (del campo) es, antes que héroe, sospechoso. Ha sido contaminado por el contacto con el Otro y su supervivencia desconcierta. El relato que hace del campo y de su fuga siempre resulta fantástico, increíble. Transita en una zona vaga de incredibilidad” (130). La figura del traidor (o la traidora) en el contexto concentracionario argentino ha sido material privilegiado por algunos autores y autoras que se dedicaron a ficcionalizar testimonios de la época: casos paradigmáticos son los de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984), *Los compañeros* de Rolo Diez y *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996), abordados minuciosamente a su vez por Ana Longoni, en un estudio ya clásico

todos estos hechos y de una serie de entrevistas a numerosos y numerosas protagonistas, Guerreiro se propone la reconstrucción de esta historia. La desordenada cronología que reenvía al pasado pero interroga aún el presente echa luz sobre las formas específicas de violencia política, física, psicológica y discursiva a las que las mujeres militantes y sobrevivientes del terrorismo de Estado fueron y son aún hoy sometidas.

En este marco, son las formas específicas que adquirió la violencia de género (en cautiverio y también durante las décadas postdictadura) las que forman parte de una nueva denuncia de Labayru⁷, que horada un régimen discursivo aún bastante presente sobre las experiencias concentracionarias de las mujeres militantes⁸. Resulta así que la indagación sobre la historia de Labayru que lleva adelante Guerreiro surge luego de la publicación de una nota del periódico argentino *Página/12* que la tiene como protagonista, a razón de su inédita denuncia, junto con otras dos mujeres, Mabel Lucrecia Luisa Zanta y María Rosa Paredes, por delitos de violencia sexual en cautiverio:

sobre el tema: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007).

⁷ Previo a este juicio en particular que el libro reconstruye, Labayru declaró en otros contra represores de la ESMA, en el que los actos de violencia sexual fueron denunciados, pero no tomados en cuenta para las acusaciones y condenas: “Mi testimonio ante la CoNaDep fue uno en los que se basó la condena a las Juntas Militares” (Labayru en Carbajal, 2021). En cuanto a este último juicio, Silvia denunció al oficial de inteligencia Alberto González como responsable de los abusos y a Jorge Acosta como instigador.

⁸ Resulta ineludible mencionar, en este marco, una publicación que se puede considerar pionera en cuanto a las reformulaciones que las sobrevivientes lograron articular sobre la violencia sexual y de género en cautiverio: *Putas y guerrilleras*, de Mirian Lewin y Olga Wornat, publicado por primera vez en 2014, reúne dieciséis relatos testimoniales de mujeres que fueron víctimas de abusos sexuales, a quienes “[...] durante largos años se ignoró y fueron tratadas de ‘traidoras’ por la militancia” (2020: 24). Agrega, además: “eran parias. No tenían voz. Y se definió a las relaciones que algunas mantuvieron con sus victimarios como «amorosas»” (2024: 24). El libro se propone trabajar esos testimonios no solo como una instancia de liberación del relato por parte de estas mujeres, sino también con el objetivo de analizar estos crímenes bajo una nueva lente interpretativa: no se trató de casos aislados, sino de un plan sistemático de quiebre, tortura y arrasamiento de la subjetividad que dispuso el cuerpo de las mujeres como botín de guerra.

Cuando se publicó el artículo, Silvia Labayru llevaba cuatro décadas sin hablar con periodistas (su hija Vera y su hijo David estaban entrenados para negarla cuando llamaban por teléfono pidiendo entrevistarla) y, aunque no lo sabía, no estaba dispuesta a hacer más excepciones que la que había hecho en *Página/12* (Guerriero, 2024: 17).

El artículo en cuestión interrumpe las cuatro décadas de presunto silencio y lo hace en una ocasión precisa: se trata de una entrevista que Labayru da de forma excepcional en el marco del juicio que comenzó en agosto de 2021 a partir de su denuncia por crímenes de violencia sexual cometidos en la ESMA, uno de los mayores centros de detención clandestinos de la última dictadura militar. Cabe aclarar que estas denuncias representan un hito histórico en tanto la violencia sexual en el marco de los secuestros ilegales no había sido tipificada como delito autónomo con anterioridad, sino que se había incluido dentro del amplio marco “tormentos y torturas”.

Si bien sería difícil definir un arco argumental que organice el extenso perfil que Guerriero escribe, se puede pensar en un telón de fondo que enmarca en buena medida la investigación: este juicio (por violaciones), esta figura en particular (la de Labayru) y luego, por extensión, la reconstrucción de las violencias específicas a las que las mujeres en cautiverio fueron sometidas y los discursos que se construyeron, reconstruyeron y deconstruyeron alrededor de las mujeres, el sexo, la violencia pero también, y esto no es menor destacarlo, sus radicales experiencias de inmersión política como miembros mujeres de las organizaciones armadas de los años ‘70, así como también su goce, sus deseos y amores (del pasado y el presente).

En uno de los momentos en que la investigación se vuelve más introspectiva y se interroga a sí misma, la narradora/cronista pregunta, modulando una segunda persona que indaga sobre las decisiones que llevan a la escritura: “¿Por qué elige las historias, con qué criterio? A lo mejor por preguntas de hace décadas que quedaron flotando en el viento” (Guerriero, 2024: 42). El perfil ensaya y reinstala esos interrogantes pendientes que la experiencia política de los ‘70 dejó en los personajes que inter-

vienen en el relato y en alguna medida esta mujer, con su testimonio, reactualiza. Labayru formula sus propias preguntas y posibles respuestas alrededor de las formas específicas que adquirió la violencia sexual contra las mujeres en estos centros clandestinos, los vínculos entablados con los captores y otros detenidos, aunque también sobre la moral sexual de las organizaciones armadas en las que participó en aquella época, que imponían a su vez, según ella misma narra, una vigilancia sobre el uso del cuerpo de las mujeres. Labayru repone cómo, por ejemplo, se prohibía el aborto a las mujeres bajo la amenaza de castigo según el código Montonero. También señala la interpretación que algunos grupos hicieron de las denuncias por abuso que se realizaron años después contra militares: “no habían caído bien porque se interpretó que mancillaban el honor de los maridos guerrilleros” (Guerriero, 2024: 43). Así, Labayru se ubica en un lugar discursivo incómodo, dispuesta a formular su propio análisis “políticamente incorrecto” de un arco amplio de violencias ejercidas tanto por los compañeros de militancia, por un lado, como por los militares, por el otro. En esta línea, afirma la narradora:

Silvia Labayru y muchos otros que [...] tienen un discurso crítico hacia las organizaciones a las que pertenecieron, ocupan una articulación paria, un espacio que puede confundirse con el del enemigo. En el caso de ella: nada de lo que no esté acostumbrada (2024: 94).

Guerriero toma la figura de la paria, que le resulta oportuna y, me atrevo a decir, casi necesaria a la hora de reconstruir *textualmente* la experiencia militante, política y vital de Labayru. Con una impronta marginal y mutante a la vez, que le permite adaptarse a diferentes ámbitos, Labayru se descubre, en su propio relato de sí, como *otra distinta* desde etapas tempranas de su vida: ingresa a la escuela más prestigiosa de Argentina, el Colegio Nacional de Buenos Aires, casi por casualidad, incluso cuando buena parte de su educación previa la había realizado en Estados Unidos, comienza allí a militar en partidos de extracción peronista cuando rechazaba al comienzo la politización en el ámbito escolar, ingresa a la organización Montoneros aún cuando

ella misma proviene de un linaje militar, es rechazada por ex compañeros de militancia en el exilio en Madrid al ser acusada de colaboracionista, aunque su supervivencia, como otras, fue central para que se puedan testimoniar los delitos de lesa humanidad perpetrados y llevarse a cabo los juicios contra los represores décadas más tarde.

Así, en la reconstrucción que hace Labayru de toda esta experiencia política, es posible identificar un perfil anfibio: cómo es capaz de moverse entre ámbitos, discursos, adaptarse a lenguas y códigos que pertenecen a diferentes comunidades, incluso hablar la lengua del *Otro*, del enemigo, en pos de la supervivencia. Ella misma reconstruye el momento en que es secuestrada y pide a los captores “hablar con un militar”, por ser ella misma miembro de una familia perteneciente a las fuerzas armadas y exhibiendo, con esta anécdota, una conciencia sobre el poder performativo que las palabras, utilizadas bajo formas específicas, en ciertos ámbitos, con determinados interlocutores, pueden adquirir.

Asistimos, con la lectura de *La llamada*, a la orquestación de los entramados discursivos que Labayru teje, arma y desarma en las diferentes instancias testimoniales que en la obra se recuperan y, por extensión, las tramas que Guerriero a su vez construye y deconstruye en el acto escritural. En otras palabras, es posible identificar cómo el perfil anfibio que Labayru presenta de sí contamina las formas discursivas del texto que, a su vez, ensaya combinaciones de registros y muta, según lo exige la narración. Se trata además de un texto que también se interroga a sí mismo y sus disposiciones formales en la misma medida en que la cronista interpela a su entrevistada.

En la reconstrucción del perfil se montan y superponen las categorías de verdad, mentira, ficción, simulación: Labayru relata las ficciones que debió montar ante sus captores en pos de la supervivencia, a la vez que la cronista se pregunta por *la verdad* detrás de las múltiples versiones de Labayru que sus entrevistados ofrecen:

Silvia Labayru inició una estrategia y desplegó un personaje verosímil. [...] El rol que construyó tenía algo de verdad y mucho de invento: la niña inocente que había entrado a Montoneros un

poco por romanticismo y otro poco por el trauma que le había producido el divorcio de sus padres (y todo eso era mentira), y la chica descendiente del linaje militar, educada, femenina, viajera, culta (y todo eso era verdad) (2024: 137).

Así, el “personaje” y el texto entran en un vínculo de suma intimidad respecto de las formas: la verdad (sobre ella) se vuelve inasible (en el texto), las formas de contar(la) devienen diversas y contradictorias, aunque no necesariamente falsas. La realidad que el texto pretende recuperar se exhibe, en las modulaciones múltiples de los géneros a los que apela, relativa, y este estatuto relativo, a su vez, habilita una reflexión sobre las posibilidades narrativas de ese pasado traumático que el libro, en sus disposiciones textuales, exhibe.

De esta forma, las mutaciones formales que adquiere el relato de los hechos demuestran las limitaciones, posibilidades o potencialidades que tiene la *lengua testimonial* para reponer y denunciar, en este caso, además, la violencia sexual específicamente. En este punto, quiero dejar un ejemplo que tiene a esta denuncia por violaciones en su centro: en el marco de los testimonios que brindó Labayru en la causa judicial de violencia sexual donde fueron acusados (y finalmente condenados, sabemos hacia el final de la narración) dos ex miembros de las Fuerzas Armadas, la protagonista decide omitir ciertas cuestiones en su declaración, aunque más tarde decide sí compartirlas con la entrevistadora/narradora de *La llamada*, justamente, hacia el comienzo de sus intercambios. Se trata de una reflexión alrededor de la noción de consentimiento que Labayru obtiene a partir de la lectura de un texto de la socióloga argentina Inés Hercovich (especialista que, además, participó como miembro del equipo consultor en el proceso judicial) y que Guerreiro decide reponer de forma íntegra:

Atendiendo a la experiencia vivida tal y como me la relataron las entrevistadas, entendí que las mujeres violadas consienten, pero no a un encuentro sexual sino a un coito o algún equivalente a este. (...) La muerte rondando la escena, el aislamiento que desampara, trastocan los significados de las acciones, y los códigos habituales para entender que ya no sirven. Bajo amenaza

de muerte, consentir es resistir (Hercovich en Guerreiro, 2024: 166).

Estratega, Labayru amolda en el juicio el relato de su experiencia como víctima de violencia sexual omitiendo esta intervención teórica que la interpela y exhibiendo con este gesto las limitaciones que el lenguaje judicial es capaz de imponer a la reconstrucción del pasado que se denuncia: es con la intervención de la cronista, y con la nueva forma de escucha que allí se propone, que una resignificación de la escena de coito, el consentimiento y el tipo de violencia particular que se tejió en ese centro se puede articular a través de nuevas palabras, nuevos sentidos, nuevas asociaciones.

Ese nuevo marco de audibilidad habilita otras formulaciones, *otro tipo de habla*, para la reconstrucción testimonial de la violencia sexual. En este sentido, el interjuego testimonial queda minuciosamente trabajado y a la vez expuesto en *La llamada*: la narradora afirma en un momento, casi con decepción, que Labayru repite una y otra vez frente a ella lo mismo que declaró en el juicio. Pero será en la repetición (tanto en el habla en las entrevistas como en la escritura de *La llamada*), en los recortes y en los montajes que *otras formas de la palabra* irrumpen:

Al leer sus testimonios ante la justicia -articulados, altivos, irónicos, inteligentes, seguros, enfocados, contruidos con un léxico que proviene de una vida entera de lecturas que incluyen la ficción, la poesía, el psicoanálisis, el ensayo-, compruebo -con resquemor- que me dice lo mismo, y de la misma forma, que ha dicho ante fiscales, abogados y jueces [...] Pero también sé que, en medio del aluvión un poco rígido, en algún momento una espiral genuina asciende, una columna de luz, y entonces ella entra en torrente y me habla” (2024: 33).

Tamizados por la escritura de Guerreiro, los testimonios finalmente adquieren modulaciones muy distintas a lo largo de toda la narración: no solo porque la interlocución con la cronista habilita un espacio donde las experiencias encuentran nuevas articulaciones, nuevos significantes, sino que también por el trabajo de reutilización de los archivos testimoniales que se lleva

adelante. Guerriero incorpora como intertextos, aunque con su propio recorte, no solo extractos de los juicios, sino también obras literarias basadas en otras experiencias de militancia y violencia política (*La voluntad* de Martín Caparrós o *El fin de la historia* de Liliana Heker), abordajes teóricos sobre el tema (*El enigma sexual de la violación* de Inés Hercovich, *Traiciones* de Ana Longoni o *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro), compilados de fotografías de la época (el libro de Dani Yaco, *Exilio/1976-1983*, y las fotografías tomadas de Labayru secuestrada con su hija), cartas (sometidas a diferentes interpretaciones por los y las entrevistadas) y también discursos de las visitas guiadas de los ex centros clandestinos, ahora devenidos en espacios de memoria. *La llamada* exhibe, en ese collage textual, cómo los museos, la literatura, los juicios y los y las sobrevivientes se disputan las palabras posibles para testimoniar sobre el pasado.

Así, el recorrido histórico al que nos invita *La llamada* exhibe los procesos de construcción de la memoria, nunca definitivos y siempre en litigio: por ejemplo, en una de las múltiples visitas que la cronista realiza con Labayru al espacio de memoria en el que se transformó la ESMA, uno de los encargados del recorrido afirma: “los represores tenían relaciones con las prisioneras” a lo que Labayru reacciona “Relaciones, eso no lo pueden decir. ¿Pero me voy a convertir yo en una militante del desagravio de todo eso?” (2024: 281). En la obra, a la vez que se construye el perfil, se da cuenta de las transformaciones que estos espacios van adquiriendo para remediar omisiones o equívocos y se exhibe la emergencia de palabras, enunciados que se vuelven decibles. Labayru y Guerriero asistirán a las muestras “Ser mujeres en la ESMA I y II” que intentarán corregir determinadas ausencias: “En un panel del hall que describe el concepto del museo, en torno a la palabra detenidos hay un círculo del que se desprende una flecha y una palabra manuscrita adicionada: *detenidas*” (el cursivo es del original) (2024: 295).

Resulta evidente cómo el gesto sobre las palabras es central y recurrente, tanto en la diégesis como en la extradiégesis textual. Así como se observa que esta nueva palabra se dispone en un lugar especial y preciso en el panel de la muestra, resulta evidente cómo las decisiones estilísticas de Guerriero también disponen las palabras, gestos y hasta silencios de los y las involucradas

(familiares, represores, instituciones, el Estado, sobrevivientes, Labayru) para contar a través de su prisma escritural. Tomando la idea de la relatividad de la realidad del físico teórico Carlo Rovelli, que explica cómo las propiedades de un objeto son tales solo con respecto a otro objeto, la cronista afirma:

A través de piezas desprovistas que colisionan una contra la otra para que de ese choque surja una nueva pieza invisible, sucederá esto: dos objetos correlacionados (no siempre los mismos) interactuarán con el tercer objeto. Que, casi siempre para mal, seré yo” (2024: 115).

Podemos pensar, en esta línea, cómo colisionan las palabras y frases esgrimidas por todas las fuentes mencionadas, con este tercer objeto, que será Guerriero, con su escritura, además, como herramienta predilecta para la resignificación. Esta colisión implicará una serie de montajes de materiales, la modulación de diversas voces en la escritura, recortes de testimonios, intervenciones críticas con las que la cronista se posiciona frente a los relatos y repeticiones que parecen funcionar como un mantra escritural. *La llamada* exhibe en el proceso mismo de composición textual, sin esconderla, la tensión existente entre la realidad histórica y su (re)construcción discursiva.

La no ficción en este caso, en su estatuto siempre ambiguo realidad-invencción (Amar Sánchez, 1992: 21), parece ser el lugar que la cronista elige y revaloriza para contar el pasado. Estas otras formas de lo literario no habilitan un relato que se presenta como más verídico, sino uno puramente consciente de la necesidad de tensar las palabras, sus significados, tirar de ellas para que en la gama de relatos posibles y disponibles, surja allí algo no necesariamente real, sino auténtico. Se trata de exponer cómo operó y opera la censura para contar la violencia sexual en las múltiples instancias testimoniales que intervienen en su denuncia, pero también de proponer un espacio semántico nuevo posible para exorcizarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Victoria (2020). Memorias y marcos sociales de escucha sobre la violencia sexual del terrorismo de Estado. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 7(14), 12-28.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Beatriz Viterbo.
- ANGENOT, Marc (2012). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo Veintiuno.
- CALVEIRO, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- CAPARRÓS, Martín y ANGUITA, Eduardo (2021). *La voluntad. El valor del cambio (1966-1969)*. Penguin Random House.
- CARBAJAL, Mariana (18 de abril de 2024). Silvia Labayru, sobre los delitos sexuales en la ESMA: «Éramos un botín de guerra». *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/332168-silvia-labayru-sobre-los-delitos-sexuales-en-la-esma-eramos> [Fecha de consultación: 14/12/2024]
- FELD, Claudia y FRANCO, Marina (eds.) (2015). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura búsqueda científica del alma*. Fondo de Cultura Económica.
- CRENZEL, Emilio Ariel (2016). Entre la historia y la memoria. A 40 años del golpe de Estado en la Argentina. *História: Questões & Debates*, 64(2), 39-69.
- GAMERRO, Carlos (2015). *Martín Fierro o Facundo. Los libros que inventaron la argentina*. Sudamericana.
- GARCÍA, Victoria Gisele (2024). Resonancias del “Ni una menos” en la narrativa argentina reciente: entre testimonio y ficción. *Universitetet i Oslo; Memoria y Narración*, 4, 42-56.
- GUERRIERO, Leila (2024). *La llamada. Un retrato*. Anagrama.
- HEKER, Liliana (2012). *El fin de la historia*. Penguin Random House.
- HERCOVICH, Inés (1997). *El enigma sexual de la violación*. Biblos.
- LEWIN, Miriam y WORNAT, OLGA (2020). *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. Las historias silenciadas. Una guerra sin fin*. Planeta.
- LONGONI, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Norma.

